

1
Arch. c. 4,

J. H.

~~II~~ 71

Andeutungen

zu

vier und zwanzig Vorträgen

über die

Archaeologie

im Winter 1806.

gehalten

von

C. A. Böttiger.



Erste Abtheilung.

Algemeine Uebersichten und Geschichte der Plastik bei den Griechen.

Dresden, 1806.

In der Arnoldischen Buch- und Kunsthandlung.

Blühe, *deutsches Florenz*, mit Deinen Schätzen der Kunst-
welt,

Stille gesichert sei Dresden Olympia uns!

Phidias-Winkelmann erwacht' an Deinen Gebilden,

Und an Deinem Altar sproßsete *Raphael-Mengs*.

Herder in der *Adrastea* IV, 56.

Vor Erinnerung.

Eigentlich sollten diese Andeutungen nur einen kurzen Abriss der archaeologischen Vorträge enthalten, die ich im verflossenen Winter zum erstenmal hier in Dresden zu halten veranlaßt wurde. Sie sollten durch eine gedrängte Darstellung des Hauptinhalts meinen Zuhörern, ihrem laut geäußerten Wunsche gemäß, zu einem Leitfaden bei einem wiederholenden Ueberblick dienen. Nach diesem Zuschnitt sind auch wirklich die ersten 14 mündlichen Mittheilungen von mir hier in möglichster Kürze zusammengefaßt wor-

den. Weitere Ausführungen mußten hier lediglich dem mündlichen Vortrag vorbehalten bleiben. Die Leser erhalten also auch die Hauptsätze grade so, wie ich sie mir selbst in voraus zu Papiere gebracht hatte, um dann darüber einen freien, durch keine fesselnde Vorschrift eingezwängten Vortrag zu halten. Freilich entbehrt der Lehrer bei solchen gleichsam von der Begeisterung des Augenblicks abhängenden Vorträgen aller der Empfehlungen, die eine kunstreich abgewogene und zierlich geründete *Vorlesung* durch ihren glänzenden Vortrag und gewählteren Periodenbau als eine Art von Prunkrede ihrer Natur nach haben muß. Aber wer nur erst wirklich in seinem Hause wohnt, wird auch bei jenem freiem Vortrag nicht in Gefahr seyn, sich selbst darin zu verirren, oder andere irre zu führen, und ist er nur selbst von seinem Gegenstande lebhaft ergriffen, so wird er, bei einiger Uebung, weder um den passenden Ausdruck verlegen seyn, — denn auch hier gilt das Horazische: *rem praeuisam verba sequentur* — noch dem ihn umringenden Kreis das

vorpredigen, was sie gerade jetzt nicht hören möchten. Ja ich wage zu behaupten, daß alles *blofse Ablesen* der Lehrvorträge entweder nur auf blendende Wortparade oder auf irgend ein Unvermögen begründet sei. Nur bei einem äußerlich freien, aber durch innere Sachordnung fest geregelten Vortrag ist die erwärmende und selbst die augenblickliche Stimmung der Zuhörer ins Spiel ziehende Deutlichkeit möglich, die sich auch andern mittheilt, und der Wissenschaft wahre Freunde aus Ueberzeugung gewinnt.

Doch dieß gehört in eine ganz andere Reihe von Betrachtungen. Hier sollte nur davon Rechenschaft gegeben werden, warum fürs erste nur die Hauptsätze jedes Vortrags, und nicht die Vorträge selbst mitgetheilt werden konnten. Diese sind bis auf einen einzigen, der absichtlich gleich *nach* gehaltenem Vortrag nieder geschrieben und in einem gelesenen Blatt als Probe mitgetheilt wurde, aus Gründen, die in der Sache selbst liegen, *jetzt* von mir noch gar nicht ausgearbeitet worden.

Weit ausführlicher glaubte ich in den letzten 10 Vorlesungen seyn zu müssen, da es hier auf die Grundveste aller Archaeologie, auf die *Geschichte der griechischen Plastik* ankam, auf welche ich dann in meinen künftig fortzusetzenden Vorträgen weiter fortbauen könnte. Hier erlaube ich mir allerdings manche tiefer eingehende Untersuchung, von welcher ich beim mündlichen Vortrag, der nicht vor eigentlichen Gelehrten, als solchen, sondern vor gebildeten Kunstfreunden und Künstlern statt fand, nur die Resultate und allgemeinen Folgerungen mittheilen zu müssen glaubte. Leicht möglich, daß mir dieß eben nicht den Dank meiner nähern Freunde überall erwirbt, in so fern sie nur Unterhaltung auf angenehmen Lustwegen suchend, den mühsamern Gang durch die Kieselpfade und Dornhecken der Gelehrsamkeit scheuen könnten. Allein da ich diese Andeutungen nun einmal nicht bloß als gedruckte Handschrift für den nächsten Kreis ansehen konnte, und berechnen mußte, daß sie durch den Buchhandel auch einem größern Publicum in die Hände kommen wür-

den: so glaubte ich hier zur Aufklärung und Förderung der Wissenschaft, der ich so gern die wenigen Augenblicke meiner Muse auf immer weihen möchte, auch wohl noch einige Schritte weiter gehn und auch auswärtigen Kennern und Kunstfreunden hier und da etwas zur Prüfung und Berichtigung vorlegen zu dürfen.

Wer da weis, wie viel auch in diesem Fache, seit *Winkelmann* auftrat und wenigstens in einzelnen Parthieen Licht hervorrief, wo vorher überall nur chaotische Verwirrung herrschte, erforscht, geprüft und geordnet worden ist, müßte es sehr verwegen und anmaßend finden, wenn ich mich hier neuer Entdeckungen und Beobachtungen rühmen wollte. Indefs glaub' ich doch hier und da durch neue Combinationen und lichtvollere Zusammenstellungen einiges mehr aufgeklärt und das rege Streben und Schaffen des griechischen Kunstgeistes in einem Zeitraum von noch nicht vollen zwei Jahrhunderten von *Phidias* bis auf *Lysippus* Schule, in welcher alle Kunstideale ausgebildet und vollendet wurden, in eine deutlichere

Uebersicht gebracht zu haben. Besonders darf ich die Darstellung der verschiedenen Kunstkreise, in welchen mir die sechs größten Idealbildner der griechischen Kunstwelt, in stetem Wettkampf mit ihren Vorgängern und mit sich selbst, den ganzen Cyclus der vollendeten Kunstformen nach und nach umfaßt zu haben scheinen, der schärfsten Prüfung und belehrenden Zurechtweisung derer, welchen diese Gegenstände schon lange erfreulich und einheimisch geworden sind, mit dem vollen Bewußtseyn empfehlen, daß ich hier nicht die Sichel an fremde Weizenfelder legte und wenigstens das bewährteste gab, was ich nach mancher oft mühsamen Prüfung und nach häufigen Verwerfen dessen, was ich wohl gar schon für ausgemacht zu halten anfing, grade jetzt geben konnte. Manches von diesem, ich sehe es mit Gewissheit voraus, wird auch jetzt noch nicht stehen bleiben und auf der zweiten Schiffahrt, wie der Grieche sprichwörtlich zu sagen pflegt, genauer entdeckt werden. Wir wandeln hier nur zwischen Trümmern im Halblight. Sehr vieles muß durch

eine eigene Divinationsgabe, die aus einer Feder den Vogel, aus einer Klaue des Löwen Grösse und Maasse erräth, oft nur aus einer einzigen Stelle, aus einer nachlässig hingeworfenen halben Andeutung gefolgert und ausgeführt werden. Nicht blofs die Architectur und Sculptur hat ihre Restaurationen. Wie misslich ist aber dieses ganze Conjectural-Geschäft! Doch bitte ich die prüfenden Leser, mich nicht zu voreilig zu beschuldigen, dafs ich in meinen Vermuthungen und Zusammenordnungen zu weit gegangen sei. Manches, was hier nur angedeutet werden konnte, dürfte allerdings bei der ausführlichern Darstellung zu einem weit höhern Grad von Wahrscheinlichkeit erhoben werden können. Diefs hab ich durch die vollständige Bekanntmachung der 21. Vorlesung, *Myron und der athletische Kreis*, in einen unserer gelesensten Zeitblätter an mehreren Beispielen zu zeigen gesucht. Kann ich einst alle übrigen Vorlesungen in eben der Ausführlichkeit bekannt machen; so wird auch manche meiner Behauptungen vielleicht weniger gewagt erscheinen. Jetzt

musste ich mich fürs erste oft mit dem Haupt-citat begnügen.

Mit Phidias, dem die homerische Gottheit sich am reinsten entschleierte, eröffnet sich der große Kreis. Was vielleicht so nur einmal einem Sterblichen verliehen wurde, gleich hohe Vollendung im Größten und Kleinsten, gleiche Ueberraschung des Beschauers im fernsten und nächsten Standpunkt, war diesem genialischen Glatzkopf in der beglückendsten Stunde der Weihe gegeben. Ohne Phidias Jupiter- und Minerven-ideal wäre an gar keinen idealen Formen-cyclus der griechischen Plastik zu denken gewesen. Der Schöpfer des Kunstcanons, der zartere Polyclet stellt sich im Wettkampf seinem ältern Mitschüler, dem Phidias gegen über und wählt sich, dem innern Rufe seines Genius getreu, den *gymnastischen Ephebenkreis*. Nun tritt, kraftvoll und nach allen Seiten gewaltig ausgreifend, der Schöpfer herculischer Götter- und Menschen-formen und der berühmtesten Thier-ideale, der alles Bildbare umfassende Myron auf und wählt sich im Gegen-

satz mit dem feinen Polyclet, der sich nie über die glatten Wangen verstieg, *den athletischen Kreis* oder die Idealformen der Faustkämpfer und Pancratiasten. Von nun an beginnen, den gediegenen Erzguß mit dem zarteren Marmorgebilde vertauschend, die vollendeten Bildhauer ihr Werk, und der Weg vom groſsen zum schönen und anmuthigen Stil wird der betrettere. Scopas schwelgt in dem *bacchischen Mänaden-* und *Satyrenkreis* und vollendet das Ideal des zarteren Gottes, der in süſsem Selbstgenuß versunken göttlich über die lustige, oft thierische, Ausgelassenheit waltet, das Ideal des holden Dionysos, indem er zugleich die Sculpturen in halberhabener Arbeit, die Phidias und Alcámenes zur Verherrlichung der Tempel schöpferisch angewandt hatten, ihrer vollendenden Begränzung zuführte. Der reizende Tänzerinnen- und *Hetären-kreis* war dem hochgefeierten Praxiteles fast allein noch übrig geblieben. Aus ihm mit der sinnlichsten Begeisterung sich berauschend und doch selbst in der gewagtesten Enthüllung die heilige Zucht nicht verlet-

zend, erschuf er seine cnidische Venus und vollendete zu gleicher Zeit die Anadyomenen-ideale und Niobe-gruppen. Zeuxes und Parrhasius hatten unterdessen die Malerei jenem Gipfel immer näher gebracht, den sie unter Apelles endlich ersteigen sollte, und sie, die jüngere Schwester der Plastik in Erz und Marmor, die ihrer ältern die Bestimmtheit ihrer Formen und die charakteristische Wahrheit in Stil und Anordnung verdankte, zeigte nun in glücklicher Wechselwirkung auch wieder ihren lieblichbegünstigenden Einfluss auf die Bildnerei in runden Formen. Der alles Entgegengesetzte harmonisch zusammenbindende Euphronor, in Gemälden und runden Bildwerken gleich groß, doch nicht in die erste Ordnung tretend, zeigt sich als Vermittler zwischen beiden und bereitet so den letzten unter den sechs großen Bildnern, dem Lysippus den Weg, indem er selbst in seinem Theseus, das höchste Heroen-ideal aufstellt. Lysippus schließt den ganzen Kreis, indem er noch einmal das ganze Pantheon der Götter- und Heroen-welt durchformend

und mit der neu-bedachten Ausstattung kleinerer Köpfe und schlanker Gestalten verannehmlichend und verherrlichend, das was sein kriegerisches Zeitalter fast allein noch darbot, die Portraitfiguren der Krieger und Sieger, der Könige und Feldherren zum Ideal zu erheben versuchte. So wird er Schöpfer des *idealisirten Portrait- und Kämpfer-kreises*, der sich um den grossen Alexander bald in grossen fechtenden Reitergruppen und Jagdkämpfen, bald in siegreichen Triumphzügen und Quadrigen herumlagert und durch die von Lysipps Bruder erweiterten Büsten-abformungen einen unglaublichen Umschwung erhält. In diesen Kreisen vollendet sich, meiner Ansicht nach, die ganze griechische Plastik. Jedem dieser sechs Hauptmänner oder Koryphäen ist daher eine eigene Vorlesung gewidmet worden, so, daß die grosse Schaar der übrigen Erz- und Marmorbildner, die uns Plinius im 34. und 36. Buch aufzählt, theils nur im Vorübergehen in den organischen Kunstreihen eingeflochten, theils aber auch ohne allen Nachtheil für diese allgemeinere Ueber-

sicht ganz übergangen werden konnte. Aber herzerhebend und begeisternd ist und bleibt dieses Schauspiel für jeden, der mit geschärftem Sinn in diesen Kunst-hallen wandelt. Wie sich kampflustige Feldherren, die keinen König über sich erkennen, in die eroberten Provinzen theilen; so nahmen diese Genien, nicht ohne vielseitigen Kampf unter und neben einander, ein jeder von dem, wohin ihn der Geist trieb, Besitz. Der spätere umspannte immer zugleich alle Idealkreise seiner Vorgänger, die nun Gemeingut geworden waren, wußte sich aber auch noch eine eigene Provinz zu erobern, in die keiner seiner Vormänner gedrungen war, worin er sich selbst eine stattliche Residenz erbaute.

Die ältere Schwester der Bildnerei in runden Formen ist die Architektur. Von Tempelerbauungen und Verzierungen geht alle Plastik aus und zu ihnen geht auch alle Plastik wieder zurück. Darum war es fast unerläßlich, daß ich auch oft die Archaeologie der Baukunst berühren und was in heiligen Hallen und Tempelräumen aufge-

stellt war, nicht ohne Hindeutung auf dieß Lokal selbst bezeichnete. Möchten wir doch überhaupt keine Antike in ganz und halbrunder Arbeit ohne den Ort, für welchen sie ursprünglich allein bestimmt wurde, gekannt oder wenigstens muthmaßlich errathen zu haben, zu erklären und zu beurtheilen wagen! Es ist nicht auszusagen, welchen Nachtheil alle Anhäufungen in sogenannten Museen und Galerien schon seit den beutesüchtigen und triumphlustigen Römerzeiten für ächte Kunstbeurtheilung und reinen Kunstgenuss gehabt haben!

Aus obigem Grunde war es auch nöthig, in den ersten Vorträgen dieses ersten und einleitenden archaeologischen Curses die asiatische und ägyptische Archaeologie wenigstens in allgemeinen Uebersichten voranzuschicken. Fast alles bezieht sich hier nur auf architektonische Ueberreste, aus deren höchstmerkwürdigen Trümmern uns die ältesten Stimmen- und Schriftbilder der Menschheit ansprechen. Auch hier ist die neueste Zeit reich an Enthüllungen und Wiederbelebungen des seit Jahrtausenden begraben

gewesenen, und täglich mehren sich die Urkunden in diesem Archiv,*) dessen reichste und verborgenste Kammern uns vielleicht noch gar nicht aufgeschlossen sind. Die Archaeologie muß, wenn sie kein bloßer Plunderkram seyn, sondern auch auf einem menschenwürdigen d. h. weltbürgerlichen Zweck hinarbeiten soll, eine treue und behutsame Dienerin der Geschichte der Menschheit seyn, zu welcher der edle Britte, *William Jones*, und unser verewigter *Herder* in unsern Tagen so vortreffliche Vorstudien machten, und Propyläen errichteten. Darum

*) So bedaure ich schon jetzt, von der mir vor wenig Tagen aus Paris zugekommenen französischen Bearbeitung der *Asiatik Researches*, wovon unter dem Titel: *Recherches Asiatiques* (Paris, Imprimerie Imperiale, chez Treutel et Würz) 2 Quartbände mit des albelesenen *Langlès* reichausgestatteten und jedem Alterthumsforscher ganz unentbehrlichen Commentar herausgekommen sind, und von der bei Schöll und Levrault nun wirklich zum Verkauf ausstehenden thebaischen Papyrus-rolle, die wir dem Hrn. *Cadet* in Strasburg verdanken, bei meinen asiatischen und ägyptischen Kunstforschungen noch keinen Gebrauch gemacht zu haben. Von letzterer wird nächstens in der Leipziger Literatur-Zeitung eine colorirte Probe erscheinen.

I. V o r l e s u n g.

Einleitung. Zweckmäßigkeit archaeologischer Vorlesungen in Dresden. Blick auf das *Seculum Augusteum* Dresdens. Antikengalerie. Münzcabinet. Gypsabgüsse von Mengs.

Was heist Archaeologie? (Kunde der Denkmale der Vorwelt in Gebäuden und Bildwerken.) Es ist eine *historische* Wissenschaft, (also 3 Stufen von der Autopsie bis herab zur Erzählung des Compilers.) Unterschied zwischen Antiquität, Antike, Anticaglie. Vier Weihen der Archaeologen, Liebhaber, Gelehrte, Künstler, Kenner.

Zur Verdeutlichung der vierfachen Ansicht, die nach jenen 4 Weihen von einer Antike genommen werden kann, das Beispiel der sogenannten Cleopatra von Belvedere. S. *Mus. Pio-Clement.* Vol. II. tav. 44. vergl. *Marbres de Dresde* pl. 116. und Böttigers archaeologisches Museum I. Heft. (Weimar 1801.)

II. Vorlesung.

Vision der alten Kunst im heutigen Rom, aus Herders Pygmalion. (*Adrastea* T. IV. S. 212. ff.) Allgemeine Ueberblicke.

I.) Umfang der Archaeologie. Sie umfaßt auch die asiatische Vorwelt, und, was stets zu Asien gehörte, Aegypten. S. Herder's Denkmale der Vorwelt in seinen *sämtlichen Werken*. 1. Theil.

II.) Geschichte der alten Denkmäler. Alles fließt endlich in Rom und Italien zusammen, a) durch Triumphe, b) durch proconsularische Plünderung, und c) curulische Spiele. S. Spence's *Polymetis, Dialogue V.* Pracht der römischen Villen. Alles voll Bildwerke. S. *Pitture d'Ercolano*. T. II. tav. 55. Ursachen der Zerstörung der Antiken. Vergl. Fea sulle rovine de Roma in *Storia delle arti*, T. III. p. 267—416. Gibbons *History of the Decline of R. Emp.* T. XII. p. 183—206. Wiederaufleben. Italien vor den Mediceern, — unter den Mediceern, nach Roscoe's *Life of Lorenzo*, ch. IX. T. II. p. 204. ed. Basel. *Life and Pontificate of Leo X.* ch. XXII. T. IV. p. 187. edit. Lond.

III.) Geschichte des Studiums der alten Denkmäler. Spon, *Thesaurus I. Gronovii*, Sandrart's *Academie*, Montfaucon, Caylus, Winkelmann, Heyne, Will. Jones, Herder, Goethe und seine Freunde, Zoega, Visconti, Millin.

III. Vorlesung.

Leben und Wunder *Ioh. Winkelmanns*, Praesidenten der Alterthümer zu Rom. S. *Herders Adra-
stea* St. XI. S. 41. ff. Seine Vorschule. Eintritt
durch die Pforten des Catholicismus. S. den Brief
an Berendis S. 68. Raphael Mengs führt ihn zu
den Göttern des Vaticans und Capitoliums, Ales-
sandro Albani zu allen den Herrlichkeiten des rö-
mischen Lebens. Hingang. S. *Göthe's Skizzen*
S. 439. Sein Charakter, ächt antik, in seinen Be-
griffen a) von Religion, b) von der Männer-Freund-
schaft, c) im häuslichen Leben. Sein Kunstenthu-
siasmus nach *Herder*, I. I. S. 56. Lobrede von
Heyne, von *Morgenstern*. Würdigung und
Literatur seiner Schriften, die zu Deutschlands
Schande noch in keinem organischen Ganzen auf-
gestellt sind.

Drei Fragen: 1) Was leistete Winkelmann?
2) Wo mangelte es ihm noch? 3) Was ist noch
zu thun übrig? vergl. *Heynes* Lobschrift S. 18.

IV. Vorlesung.

Asiatische Archaeologie. Allgemeiner Ueberblick nach *Herders Denkmale der Vorwelt*.

I.) Indische Pagoden und Hölenpaläste. Pagoden von Elephantine und Salsette nach Niebuhr, und *Comparative View of the ancient monuments of India*, Lond. 1785. Paläste und Gräber von Ellora nach Sir Charles Walet's Aufsatz im 4. Theil der *Asiatik Researches* und dem Prachtwerk von Th. Daniels in 24 Blättern, *The Excavations of Ellora*. Die frühesten Nachrichten davon in *Thevenot* T. V. p. 222 — 229.

Warum widerstreben die indischen Figuren (S. *Paullini a St. Bartholomaeo Systema Brahmanicum* aus Cardinal Borgias Cabinet,) so sehr der reinern Kunstform? S. *Herders Werke* Th. I. S. 41.

II.) Persische Alterthümer.

a) *Tschelminhar*, Gustasps Pasargada oder Perserversammlung und Nationalpalast, nach Niebuhr, Herder, Heeren. *Nackschi-Rustan* aus den Zeiten der Sassaniden nach Silvestre de Sacy. — Persische Hieroglyphen, Einhorn, Sphinx.

b) Keil- und Pfeilschrift nach Grotefend, zu Heerens *Ideen* Th. I. S. 931. ff. neue Ausg. Lichtensteins *Tentamen*. Der merkwürdige Kiesel in Millins *Monumens inédits* I. 1. pl. 7. 8.

c) Persische Cylinder vergl. Tassie's *Catalogue* Pl. IX. 1. 2. v. Murr *Description du Cabinet de Mr. de Praun* p. 266.

V. V o r l e s u n g.

A si a t i s c h e A r c h a e o l o g i e.

III.) Babylonische Wunderwelt. Terrassenförmig emporsteigende Thurmgebäude, eine noch nicht genug gekannte Hauptform der alten Architektur. S. *Herders persepolitische Briefe* S. 153. in den Villen der Römer *Pitture d'Ercolano* T. II. tav. 53. bis auf die Septizonia herab. Babylonischer Ziegel- und Erdpech-bau, nach *Rennel's Geographical System of Herodotus*, S. XIV. p. 359. ff.

Babylonische Ziegelsteine mit Keilschrift nach Hager's *Dissertation on the newly discovered Babylonian Inscriptions*, Lond. 1803. und den von Millin gegebenen Abbildungen, *Monumens inédits* Vol. II. Livr. V. p. 263. ff.

IV.) Palmirenische Alterthümer. Ueber den Sonnendienst. *Ruins of Palmyra* by R. Wood. Lond. 1753. Mit 53 Kupfert. Ueberblick nach Volney *Voyage en Syrie* T. II. p. 260. Hauptansicht der Ruinen nach Cassas *Voyage pittoresque en Syrie*, Livr. XII. no. 53. Verkünstelter Geschmack in Ueberfüllung der Ornamente nach Cassas *Voyage* n. 45. Thor des Sonnentempels, und n. 71. der Triumphbogen, vergl. Stieglitz *Geschichte der Baukunst* S. 469.

IV.) Ruinen von Baalbeith oder Balbeck. Beschreibung des grossen Sonnentempels. Caravanzüge und die daraus folgende Nothwendigkeit weiter Tempelhöfe. *Ruins of Balbeck other wise Heliopolis in Coele-Syria*, by R. Wood. Lond. 1753. vergl. Volney T. II. p. 216. Zur Probe das Gesimse aus Cassas *Voyage* n. 16.

VI. Vorlesung.

Aegyptische Archaeologie. Allgemeiner Ueberblick der Nil-länder vom pelusischen Ausfluß bis nach Syene, Eintheilung, Hauptideen der Nil-fruchtbarkeit und der dadurch gegebenen Bedingungen seiner Cultur, nach Schlözer und Heeren.

Quellen. Aegyptiaca der Classiker. Reisebeschreibungen, Pocock, Norden, Niebuhr, Bruce. Neueste Quellen zur ägypt. Archaeologie, a) *Zoega* durch das Museum Borgianum und die Obeliskten, b) die ägyptische Expedition der Franzosen unter Bonaparte, besonders durch Oberägypten unter Beliard und Desaix. Früchte dieser Unternehmung. *Denons* Reise, und *Memoires sur l'Egypte* 4 Vol. Aussichten in Frankreich und England. Ainslie's Kupferwerk. Britisches Museum.

Epochen der ägyptischen Kunst, a) die reine *altägyptische*, von den Sesostriden bis Psammenit 524 vor Chr. Geburt, b) die durch persische, griechische, römische Oberherrschaft modificirte und *ausgeartete* Kunst. Die erste Epoche hat wieder zwei Hauptabschnitte, a) die Obeliskten-periode. Theben. b) die Pyramiden-periode. Memphis.

Zum Schluß der Nil in der alten Hieroglyphe der säugenden Isis in Winkelmanns *Monumenti* n. 74 Niebuhrs Reisen Th. I. Taf. 42. (vergl. Dornedden Phamenophis), und in der alexandrinischen Idealisirung vormals im Vatican, jetzt in Paris. *Museo Pio-Clementino* T. I. tav. 38.

VII. Vorlesung.

Aegyptische Archaeologie.

1.) *Erster Abschnitt.* Die politisch-religiöse Baukunst bietet der Hieroglyphen-sculptur Flächen und der Hierarchie Wohnungen dar. Tempel sind Staatspaläste. Beispiel aus Denons Beschreibung der Ruinen von Luxor und Carnak. Almälige Fortschritte und Fortbau. Hieroglyphen-sculptur an den Tempelwänden als Legislatur und Reichsannalen betrachtet. Malerei. Hauptstelle beim Strabo XVII. p. 1158. Tempel aus einem Stein, *Monolithen*. Portalflügel mit colossalen Figuren. Säulen-Capitäler, a) aus dem Pflanzenreiche, b) aus dem Thierreiche. Caryatiden-knäufe in Dendera. Mustertafeln in Pocock, Norden pl. 144. Denon pl. 59. 60.

Was heisst Hieroglyphe? *allegorische* Bilderschrift. Sechs Epochen nach Zoega *de usu Obelisc.* p. 549. S. Beck's Uebersicht über die neuen Versuche die Bedeutung der ägyptischen Hieroglyphen zu erklären, in der *Neuen Leipziger Literaturzeit.* 1806. n. 1. 2. Entstehung, aus dem Thierdienst und Nil-calender. — Fortbildung, Uncial- und Cursivschrift, aber nicht wesentlich unterschieden.

Entzifferung. Schwierigkeiten. 1) Sie gelten als Worte und müssen also reihenweise gelesen werden, in welchen Reihen also? 2) Die Tem-

pel-hieroglyphe bedarf noch eines eigenen *ἱερός λόγος*, eines Schlüssels in der Priesterauslegung. Beispiel aus Herodot II, 122. aus Rhampsinit's Höllenfahrt und Würfelspiel. Wer kennt diese Sagen jetzt? 3) Da jede Zahl ein Bild ist, (z. B. der Stier bedeutet 5.) so werden auch Calender-berechnungen und Zeit-cyclen in bildliche Vorstellungen gekleidet. (S. *Dorneddens Phamenophis*,) wer weiß nun, ob nicht die vorliegende Hieroglyphen-reihe ein bloßes Rechenexempel ist? 4) Synonymie und Homonymie der Hieroglyphen nach verschiedenen Zeitaltern und Göttersystemen, (Aegypten hat 3 Göttersysteme.) 5) Den Hieroglyphen-zeichen fehlen alle Abzeichen der Redetheile, aller Syntax und Interpunction. Das Oval ein *Periodenzeichen*.

Wird die Entzifferung je möglich seyn? Erst müssen alle Hieroglyphen gesammelt werden. Versuche in *Niebuhr*, I. pl. 41. *Denon* pl. 50. 60. ff. Zoega kennt nur 958 Zeichen. Früchte der französischen Expedition nach Aegypten. Triglot-tische Inschrift von Rosette mit Améilhon't, Ackerblad's, de Sacys, v. Palins Erklärungen. Palins System in seinem *Essai sur les Hieroglyphes*, (vom Zirkel ausgehend, geometrisch.) S. Lanjuinais Kritik im *Magazin encyclopedique* 1805. Nov. p. 29. ff. *Cadets* Papyrus - rolle. Aussichten und Hoffnungen nach *Heerens* Ideen Th. II. S. 511.

Die Hieroglyphe erstreckt sich auch auf Kleidung und Costumirung, besonders a) im Hauptschmuck der Priester und Regenten in der Haube mit zwei herabhängenden Flügeln (*calantica*), welches die eigentliche Priestertracht war, in dem Lotus - Flügel - und Schlangen-symbol, und in den thurmartigen oder spitz - zulaufenden *mitris*, Mü-

tzen. S. *Denon* pl. 115. (wo 30 verschiedene Kop-
 zierden abgebildet sind.) b) in den Stäben, den
 Urbildern aller Bischofs- und Commandostäbe.
Denon pl. 119. — Hieroglyphe der Geräthschaften,
 besonders des Nilkrugs, *Denon* pl. 115. (39 Vasen).
 — Ganze Gebäude als Hieroglyphe. Memnonium,
 Labyrinth.

VIII. Vorlesung.

Aegyptische Archaeologie. *Obelisk* nach Gatterer und Zoega. Die von Luxor bei *Denon*, pl. 50. Zueignungen und Hymnen beim Eintritt in die Tempelpaläste. Emigrations-jammer nach Alexandrien, Rom, Constantinopel. Fontana, Kircher, Mercati, Blandini.

II.) *Zweiter Abschnitt.* Blüthe von Mittelägypten und Memphis. Apisdienst.

Allgemeine Uebersicht des ägyptischen Todtenreichs nach *Zoega* und *Heeren* II, 670. ff. Diefes Leben, Herberge, dort ewige Wohnung. Fortdauer der Existenz an Fortdauer des Körpers gebunden. Daher

a) das Mumisiren zur Unverweslichkeit.

b) Nekropolen, Todtenkammern, Todtenpaläste. Die westliche Felsenkiste (*S. Browne Travels* p. 253.) bietet das Local für Ober- und Mittelägypten. In Oberägypten ohnweit des Memnoniums die Gräber der Könige, bei *Denon*, pl. 42. Beschreibung beim *Denon* nach *Tiedemanns* Uebersetzung, p. 316. ff. Malereien an den Grabwänden und alle mögliche Ausschmückungen, theils religiösen, theils profanen Inhalts. *S. Nordens* Brief vom 19. April 1739. in *Voyage* T. I. p. XLV. *Bruce* T. I. pl. 3. 4. *Zoega de Obeliscis*, p. 377. 539.

c) Piramiden in Mittelägypten.

d) In Unterägypten werden die Todten auf Kähnen (barides) in die Begräbniskammern geführt, oder auch von Memphis aus über den See Möris. S. Diodor I, 92. Daher die griechischen Fabeln von dem Höllenflusse und Charon. S. Jablonski *Voces Aegypt.* s. v. Charon p. 394. f. und Zoega *de Ob.* p. 289. f.

Vor dem Begräbnisse wurde ein Todtengericht gehalten. Anklage. Lossprechung. Dieß wird auf die Verhandlungen im Schattenreich (Amenthes S. Jablonski *Voces Aegypt.* p. 23—25.) übergetragen. Dort richtet Osiris. Vorstellungen eines Todtengerichts mit der Wagschaale vor Osiris Thron auf einem Sarg, im britischen Museum unter Lethieulliers Namen bekannt. Zoega p. 320. in Niebuhrs Taf. 39. bei Denon pl. 141. — Wölfe die Wächter des Orcus. — Daher die griechischen Mythen von den Höllenrichtern, vom Hermes Nekropompus. Später das Reich des Serapis.

Vom Todtenreich der Aegypter die ganze dunkle Farbe ihrer Religion, die Mutter der christlichen Pseudo-Asketik und Möncherei. Seelenwanderung, Büssungen und Reinigungen nach dem Tode:

IX. Vorlesung.

Aegyptische Archaeologie. Jeder Aegypter wird nach seinem Tode ein Kunstwerk, eine Statue. Die Mumien. *Mum*, auf persisch Wachs, oder auch eine Art Naptha. S. Kämpfer *Amoenitat.* Exot. p. 516. Wahl zu Abdollatif. p. 224. Der ägyptische Name der Mumien ist Gabarren. S. *Jablonski Voces Aegyptiacae* p. 59—61.

Critik der Mumienalterthümer. Ursprung und Dauer. Ganz Afrika trocknet die Todten. Guan-chi-Mumien, wovon ein Exemplar im Dresdner Museum. S. Fragment einer Reise nach Teneriffa aus D. *Lichtensteins* Tagebuch in den *geographischen Ephemeriden* 1806. St. I. p. 54.

Osiris lehrt die Todtenbeschickung, d. h. die äthiopische Priesterkaste bringt sie nach Oberägypten. S. *Caylus* Recueil. T. IV. pl. 14, 4. mit Zoegas Erklärung *de Obelisc.* p. 329. Fortdauer des Mumisirens unter den Griechen und Römern. Die zwei Mumien im Augusteum sind griechisch. Die Aufschrift der männlichen heisst: *ευψυχει μετα του Οσιριδος*, und hat eine Schale zum Schöpfen des Nilwassers in der Hand. Christliche Mumien. S. Walch in *Commentat.* Götting. T. III. Verfälschungen. *Maillet Description de l'Egypt.* T. II. p. 29. Kritik nach den Schädeln und Nationalphy-

sionomien. S. Blumenbach *Observations on some Egyptian Mummies*, Lond. 1795.

Sieben Hauptpunkte bei der Untersuchung.

1) Proceß des Beizens und Mumisirens. Chemische Untersuchung von *Gmelin* in Göttingen. *Brünich* in Copenhagen. Beize in Laugensalz. *Natrum*. (S. Beckmanns *Gesch. der Erfind.* V, 4.) Asphalt. *Heyne* in *Spicileg. Antiqu. Mum.* in den *Commentat. Gott.* T. III. p. 92. Die Tarchevten entfleischten durch ihre Künste die Leichname. Diefs gab die festen Mumien, die auch in Europa officinell wurden. Es giebt aber auch eine conservirte, weichere Art. In der Kürze alles bei Blumenbach in *Götting. Magazin* Th. I. S. 128. und in dessen *Introductio in historiam medicinae* p. 9.

2) *Einwicklung* in Cattun (S. Forster *de bysso antiquorum* §. 18. p. 96.) Bandagen. Verschieden nach der Kostbarkeit, die man gewählt hatte. Höchste Feinheit einzelner Bänder. S. Becker in *Augusteum* Heft I. S. 14. Kunstreiche Wickelung der Kreuzbandagen. S. Valisneri *Opere* T. I. tav. 36. Doppelte Form der Bandagen; entweder sie sind gleichfals ganz von der Mumien-beize durchdrungen und machen ein unzertrennliches Ganze, oder man kann sie noch abwickeln, wie die mit hieratischer Schrift beschriebenen, die Caylus im *Recueil*. T. V. pl. 26 — 29. abgebildet hat.

3) *Amulette und beigewickelte Kostbarkeiten*. Man fürchtete vor die Verstorbenen allerlei Nachstellungen des Typhons und anderer Anti-osirischer Gewalten (den Cerberus). Darum wickelte man allerlei Amulette, kleine Idole des Osiris in

Bronze und gebrannter Erde, Nilpferdchen, Knuphschlangen, Scarabäen, geschnittene Steine u. s. w. zwischen die Bandagen. Der Gothaische Apotheker Herzog fand 72 symbolische Figuren in seiner Mumie, selbst das Incisionsinstrument aus Basanit. Eigener Handelszweig mit solchen Amuletten aus Steingut (nicht Porcellan). Man schöpft sie noch jetzt händevoll in den Catacomben von Sackara. Münzen (Naulus) im Munde hat man nie gefunden. Der Glaube, daß sich dergleichen fänden, zerstörte viele hundert Mumien. Gryphius fand in der Breslauer ein Goldblättchen. Auf der Brust einer von Amelin in Oberägypten zerlegten Mumie fand man ein hieroglyphisirtes Silberplättchen, das *Denon* pl. 98. n. 34. abbildet. Die beschriebenen Papyrusrollen, die Denon beschreibt, und eine andere, die Cadet in Strasburg edirte, fand man bei Mumien.

4) *Maske über dem Körper* aus zusammengeleimtem Cattun, mit einem Gypsüberzug, auf welchem das Gesicht gemahlt und die Hieroglyphenfelder mechanographisch in 7 Farben abgedruckt wurden. Man unterscheide a) das Gesicht (Porträts), b) das Bruststück, (oft, wie auf den zwei Dresdner, voll Schmuck und Behänge,) c) die spitzzulaufende in 4eckigte Felder durchschnittene, mit correspondirenden Figuren bezeichnete Leib- und Fußbande. Die uralte Ephesische Diana ist nichts anders, als eine solche Mumie gewesen. S. Winkelmanns *Description du Cabinet de Stosch*, Cl. II. n. 57. *Tassie* n. 286. ff.

5) Mumienfutterale aus Sycomorus in vollkommener Hermengestalt zum Aufrechtstellen. Ab-

bildungen in Maillet's Description de l'Eg. T. II. p. 22. Becker's *Augusteum* I, 3. Durch das Schnitzwerk dieses Sarges wurde die männliche Mumie zu einem Osiris — (man denke nur an den angesetzten Bart, der keine Persea oder Musa ist. Heyne *Spicileg.* p. 95.) die weibliche zu einem Isisbilde. Der Sarg wird gegypst, übermahlt, vorn und hinten mit Hieroglyphen oder hieratischer Schrift bedeckt. S. die Abbildungen in Kirchers *Oedipus* T. III. p. 428. Vergl. Zoega *de Obelisc.* p. 317 — 322.

6) *Granitsarkophagen*, die den Sycomorusarg einschliessen, bei vornehmen Mumien wieder ganz mit Figuren bedeckt. Brunnen der Verliebten in Cahira bei Niebuhr Taf. 39. Sauverages Sarkophag, Lethieullier's u. s. w. S. Zoega p. 322 — 29.

7) Beisetzung in den Conditorien, Felsenkammern, Nekropolen, Königsgräbern bei Theben, nach Diodor I, 46. Zoega, Denon, am See Möris bei Memphis in Schachten mit übergebaueten Pyramiden.

Allgemeine Betrachtungen.

1) Das Mumisiren ein Riemen in der Peitsche des Osiris, d. h. ein Mittel das Priesterreich auch über die Todten zu erstrecken, und ein Schlüssel zu den Geldkästen selbst des ärmern Aegyptiers.

2) Der die Todten skeletirende und in 5 Hüllen einschliessende Aegyptier versteinert und verdüstert alle Todtenbilder, bringt die Todtenmasken selbst zu den Gastmälern (*Larcher* zu Herodot T. II. p. 336. ff. ed. nouv.) und macht die Mumienfigur zum Canon der Heiligenbilder.

Der idealisirende Grieche stellt nur die Körper in lebendiger Fülle und Schönheit dar, und ver- tilgt sogleich durchs Verbrennen allen Todten- graus. Daher die doppelte Vorstellung des Tod- tes, a) ägyptisch-moderne Larvenartige Skelette, b) griechisch - artistische Fackel und fackeltra- gende Genien. Vergl. *Goethes Eugenie* p. 23.

X. Vorlesung.

Aegyptische Archaeologie.

Mumisirte Tempelthiere. Da die Aegypter überhaupt die Thiere begruben (Herodot II, 41. und die übrigen Citate bei *Zoega* p. 284.): so mumisirten sie wohl auch den Apis u. s. w. Wir kennen nur die *Ibis-mumien*.

Ibis Tantalus, die weißse Gattung, Abu Hanes, (Papa Johannes) bei den Aethiopiern genannt, gehörte zu den nur am Nil zu findenden (τα ἰδιόζοντα Strabo XVII. p. 1178. f.) Naturmerkwürdigkeiten. Ein Ungeziefer - tilgender Nimmersatt. Daher sein Cultus, als eines Nildieners, in allen übrigen Tempeln. Nun Hieroglyphe. Theut Ibi-cephalus. S. *Winkelmann Monum. ined.* n. 76. (wo W. den Ibis nicht hätte verkennen sollen). Aus ganz Aegypten wurden die Ibissee in eigene Gräber bei Sakkara zusammengebracht, und viele dergleichen Mumien sind nach Europa gekommen. S. *Conyers Middleton Monumenta antiqua*, tab. X. p. 129—134. Es giebt eine doppelte Art von Ibis-mumien.

a) Wickelkinder mit hervorragendem Schnabel am Kopf. So die Sullysche in *Caylus Recueil*. T. VI. pl. 9.

b) Solche, wo Kopf und Schnabel zwischen den Füßen steckt. So die ganze Reihe im *Denon* pl. 99. die Geoffroy untersuchte.

Für beide hatte man auch besondere thönerne Futterale oder Särge. Die beschnäbelten hatten Schnabelkrüge, die *Norden* pl. 55. abgebildet hat, mit Hieroglyphen; die zusammengebogenen Thonkegel, wie sie *Shaw* pl. 19. vorstellt.

Es gab selbst im alten Aegypten schon Verfälschungen der Ibis-mumien. S. *Blumenbach Observations on some mumies* p. 20. Die ganze Materie mit sammelndem Scharfsinn abgehandelt in *Langguth de mumiis avium in Labyrintho prope Saccaram repertis*. Witteb. 1803. 54. S. in 4. nebst *Addendis*.

Piramiden für die Memphitische Pharaonen, was die Todtenpaläste für die Thebanischen waren, behauene und ummauerte Sandfelsen, genau orientirt und zum Schutz gegen die Libyschen Sand-orkane berechnet. S. *Zoega de usu Obeliscorum* p. 379. Noch 40 an der Zahl, in 5 Hauptgruppen. Alles gesammelt in *Gatterers Weltgeschichte* I, 473—499. Für den Sonnendienst berechnet, nach *Langlès* Meinung, in einer eigenen Abhandlung zu *Norden* T. III. p. 246—336. voll interessanter Auszüge aus den Arabern. *Lacroze* und *Jablonski* erklären das Wort aus dem Coptischen *pi-ra-mu-e*. S. *Jablonski* in *Prolegg. de Panth.* p. 81—83. und in *Vocibus Aegyptiacis* p. 219 - 225. *Sylvestre de Sacy* in seinen *Observations du nom donné par les Grecs et les Arabes aux Pyramides* erklärt es durch *pi-rom*, Heiligthum, *Langlès* durch *pi-chrom*, Sonnenstral. — Ueber die Piramidenform und ihren Mißbrauch in der neuern Kunst überhaupt. Lächerliches Beispiel im *Torso* von *Bach* und *Benkowitz* Th. I. S. 202.

Dienende Menschenfiguren in der ältesten ägyptischen Tempelbildnerei. Grundsatz : Alle Bildwerke in ganz menschlicher Gestalt, oder wenigstens mit menschlichen Köpfen, sind bloß im Dienst der durch Thier-Hieroglyphe bezeichneten, thierköpfigen District- und National-gottheiten. Die Hieroglyphe hat sich die reine Menschengestalt unterthänig gemacht, entgegengesetzter Pol vom Anthropomorphismus der griechischen Kunst. Selbst Osiris und Ibis können im ältesten System nicht menschlich *als Götter* erscheinen. Osiris ist nur ein Heros in Begleitung der Isis. Die Priesterkaste zeigt sein Grab in Phile. Aus dem Grabe und der Unterwelt erstigt sein erst spät eingeführter Dienst. Zoega *de usu Obelisc.* p. 214. 302. ff.

Die Menschengestalt dienet a) als *Sphinx*. Männerkopf, bärtig, (mit angesetztem geflochtenen Bart) auf einem Löwenkörper, die einzige uralte ägyptische Bildung, ἀνδρῶσφιγξ. Der angesetzte Bart brach bei den meisten, selbst beim Coloss vor den Pyramiden, ab, daher die irrige Ansicht, als sei es ein Frauenkopf. Der gräcisirte Männersphinx abgebildet in Winkelmanns *Storia* T. I. p. 107. ed. Fea. Der Löwe ist die Hieroglyphe der Stärke und des *starken* Nilstroms. Zoega *numi Imperat.* p. 204. (Besondere Andeutung der Mähne in den altägyptischen Löwenbildern, dergleichen sich 3 von Syenit in Dresden befinden. Becker's *Augusteum* I, 4.) Der dem Löwenkörper aufgesetzte Männerkopf bezeichnet Klugheit. Vor die Tempel in ganzen Alleen gesetzt (Strabo XVII. p. 1158. Pocock, Denon,) oder auch nur in einem Paar einander gegenüber, ruft er

den Eingehenden zu: Stark und klug ist die Gottheit! So wird er dienender Tempelwächter, Griechen bringen ihren thebanischen Räthselsphinx mit dem Frauenkopf mit nach Aegypten. Nun wird aus dem Tempelwächter ein Mysteriesbewahrer. Herodot IV, 79. Merkwürdiges Relief in Guasco de l'usage des Statues n. XII.

Vor dem Labyrinth und der Piramidengruppe bei Dzische wacht der colossale Sphinx (Gegenstück zu den Colossen vor dem Memnonium in Theben). Seine gerade Richtung gegen den Nil macht diesen Sphinx auch zu einem Symbol des Nils. Mit dem Sistrum (dem wahren Symbol des Mekkia oder Niloscops, die Stäbchen sind die Grade) auf Münzen und spätern Denkmälern (z. B. auf der Spitze des Obeliscus Campensis) wirkliches Nilbild. Gegenwärtiger Zustand des zur Büste verschütteten Nilcolosses. Zoega de Obeliscis p. 411. Die Araber fabeln von einer weiblichen Büste ihm zur Seite, ein leeres Luftbild, das Langlés zu Norden T. III. p. 357. ff. weniger ernsthaft hätte behandeln sollen.

Die Menschengestalt dient b) in den Capitälern zu Dendera. Es sind keine Isisköpfe, sondern Dienende aus dem Priestergeschlecht. c) weibliche, seltsam ausgedehnte Körper, als einschließende Kalender-cyclen, zu Dendera. S. Sonnini Voyage en Egypt. pl. 36. Denon pl. 129. n. 4. 5. 6. 8.

XI. Vorlesung.

Aegyptische Archaeologie.

Colossen vor den Tempeln, lauter Priesterfiguren als Tempelwächter, in dreifacher Form.

a) Als Reliefs auf den Flügelmauern (*πτεροίς* Strabo XVII. p. 1159. A.) an den Portalen der Tempel. *Denon* pl. 75.

b) Als Balkenträger, (Atlanten oder Telamonen) in Haut-relief oder ganz runden, nur hinten angelehnten (daher die Hieroglyphen-streifen an dem Rücken) stehenden Figuren. Z. B. bei *Denon* pl. 61. So die zwei Priesterfiguren aus dem Canopeum in Adrians Tiburtino, nun im Vatican. S. *Pio-Clement*. T. II. tav. 18. Hohe Veredlung dieser Figuren in der griechischen Kunst, oft nur noch durch das symbolische T (dem Lingam der frühern Periode. S. *Visconti* zum *Pio-Clement*. T. II. p. 36—38. erst spät wurde der eigentliche Phallusdienst eingeführt. *Zoega de usu Obeliscorum* p. 213.) noch kennbar. So im Dresdner Augusteum P. I. tab. 3.

c) als sitzende Figuren, 1) in Nischen an den Tempeln *Denon* pl. 76. 2) Einzeln auf Thronen sitzend, wie sie schon Herodot II, 143 bemerkt. Hierher gehören die colossalen Phame-

nophis- oder Memnonsbilder, nach Jablonski, Veltheim, Langlés zu *Norden* T. II. p. 159—256. Abbildung in *Denon* pl. 44. Einer der thebanischen Hohenpriester liefs sich in der Stellung seiner Würde vor dem Haupt-tempel bilden und begrüfste (durch eine innen angebrachte Gaukelei) auch im Bilde noch die aufgehende Sonne, so wie ers im Leben gethan hatte. Griechische Zusätze und Deuteleien.

Zweite Hauptepoche. Die ägyptisirende Kunst.

I.) Unter den Lagiden. Allgemeine Verbreitung des Isisdienstes und ihrer Weihungen auch ausser Aegypten (*Wesseling*. zu Diod. I, 14. p. 18.) durch die griechischen Weiber, denen diese Weihungen gröfsere Freiheiten gestatteten.

II.) Unter Sylla nach Italien und Rom. Merkwürdige Stelle beim Tertullian ad nationes I. p. 55. ed. Paris. Isistempel in Pompeii. S. Hamilton's *Account of the Discoveries of Herculanium* pl. XI. XVIII. *Migliacci's* Riflessioni und die Collektaneen in *Martinis* gleichsam *auslebenden Pompeii* p. 125. ff. Feierlicher Morgen- und Abendgottesdienst täglich bei Eröffnung und Schließung des Isistempels in zwei Gemälden *Pitture d'Ercolano* T. II. tav. 59. 60. Vervielfältigung der Isisidole für die Gläubigen. Die Kunst giebt den Porträtstatuen reicher Damen die Isisgestalt, *Mus. Capitolin* T. III. tav. 81. in der Villa Albani in Winkelmanns *Storia* T. I, tav. X. Gori *Inscriptt. Antiqu. Etr.* T. I. tab. 18. — Kinder als Horus oder Harpocrates. *Winkelm. Mon. ined.* n. 77. Tassie's *Catalogue* n. 376—379. Mütter mit dem Kinde auf dem Knie als Isis den Horus säugend. *Tassie's Catalogue* Pl. VII. n. 327.

Später für Madonnen gehalten S. Millin's *Introduction à l'étude des monum. antiq.* p. 20.

An die Stelle des Osiris tritt Serapis, aus dem altägyptischen Todtenreich (Zoega *de usu Obelisc.* p. 306.) über Sinope her ein neuer helfender Gott durch die Lagiden. Serapeen treten an die Stelle der Asclepischen Tempel-spitäler. Isis und Serapis die großen medizinischen Gottheiten.

Amulette, Talismane, (Telesmata. S. Kircher's *Oedipus* T. II. P. II. p. 459. ff. *Passeri Gemmae Astriferae* und die Schriften über die Abraxon.) Aegyptische Astrologie.

Aegyptischer Decorations-geschmack in Rom, (so wie der Schinesische in der modernen Welt, Visconti *Mus. Pio-Clement.* T. I. p. 14.) in Wandgemälden, Mosaiken, Gartenanlagen u. s. w. (großes Muster der neuern Zeit in der Villa Borghe- se in der VIIIten Stanze. S. Visconti's *Villa Pinciana* T. II. p. 69. ff.) Zeitalter Adrians. Canopeum zu Tibur. Antinous. Winkelm. *Storia* T. I. p. 113.

Allgemeine Betrachtungen.

a) So wie Aegypten überhaupt auf die christliche Kirchengeschichte den wichtigsten Einfluß gehabt hat (Meiner's *Beitrag zur Geschichte der Denkart der ersten Jahrhunderte nach Chr. Geb.* 1782.): so haben auch die ägyptischen Kunstideen vielen Einfluß auf den Geschmack der christlichen Welt gehabt. Die ganze ungrische weibliche Kleidung bis auf die neuesten Rückschritte zum Hellenismus ist altägyptisch und durch die Nonnenklöster, die aus Aegypten stammen, der europäischen Welt mitgetheilt, die Hau-

be, das Brusttuch, der Weiberrock. Anwendung auf alte Vasen mit weiblichen Bildern in dieser Kleidung.

b) Zur Bestimmung des Zeitalters der Kunstwerke würde eine Bestimmung der ägyptischen National-physiognomie von großem Nutzen seyn. Man unterscheidet am sichersten mit Blumenbach *Observations on the Egyptian Mummies* p. 17. dreierlei Physiognomien:

1) die hindostanische, gemahlt am Rücken von Lethieullier's Mumienkasten im britischen Museum, im Relief in den Trümmern von Theben beim *Denon* pl. 113. n. 5. 9. 10. 12. Meroe und die äthiopischen Küsten, von woher die colonisirenden Priester-casten in Aegypten einwanderten, stammen aus Indien. S. *William Jones* und *Wilford* in den *Asiatic Researches* T. III. p. 5. und 46. Die schinesische Abstammung, die von *Kircher* bis *Barrow* so viele Vertheidiger gefunden hat, täuscht nur durch scheinbare Aehnlichkeiten. Der Sanskrit, der Grottenbau, die Thierhieroglyphe, die *Nymphaea Nelumbo*, der Apisdienst, alles ist nur mit Indien in Einklang. Vergl. *Langlès* zu Norden T. III. p. 349. ff.

2) Die ächte Negern-physiognomie in hundert Idolen und Köpfen. S. *Denon* pl. 139. 9—11. Das größte Original dazu ist der colossale Sphinx bei den Pyramiden.

3) Ein Blendling aus beiden durch spätere Vermischung; so wie sie Blumenbach in *Götting. Magazin* von *Lichtenberg* und *Forster* Th. I. St. 1. p. 111. 112. charakterisirt.

Auffallend ist der Unterschied der rothen (siegenden), und schwarzen (besiegten) Men-

schen auf den Sesostrischen Sculpturen in den Tempeln und Gräbern von Theben bei *Denon* pl. 124, 2. u. s. w. vergl. *Heeren's Ideen* II, 551. f. Die rothen sind wahrscheinlich die braungelben hindostanischen Herrscher, die schwarzen, die unterjochten Aboriginer aus dem Negergeschlechte.

XII. Vorlesung.

Etrurische Archaeologie.

Geschichte des föderativen Handelsstaats. Colonienwesen. Tyrrhener aus Lydien. Aelteste und spätere Vermischung mit Griechen. Höchste Blüthe. Einverleibung in die Römerherrschaft. Rohe Compilation in Demsters *Etruria regali*, nur durch Bonarota's Zusätze brauchbar. Lichtvolle Verarbeitung in Heyne's *Artis Etruscae monumenta* in der *Nouis Commentt. Gotting.* T. III — VII. Vor allen Lanzi *Saggio* P. III. p. 552. ff.

Charakter des Volks. a) Abergläubisch-grausam. Extispicien und Augurien der halbprohen Pelasger hier in System gebracht und in Rom zur Staatsreligion erhoben, während sie durch die großen Orakel und Nationalfeste im eigentlichen Griechenland nur noch im Volkswahn fortleben. Geniengestalten und Beflügelungen in Etrurien einheimisch. Schreckgestalten, Larven, Ungeheuer, die Furien, der Greif und andere Phantome des Todes mit dem Hammer und Kolben auf acht etrurischen Grabmonumenten. *Gori Mus. Etrusc.* T. I. tab. 12. 13. T. III. t. 4. 10. Gemetzel der Fechtspiele auf den Gräbern, von woher sie die Römer erhalten.

b) *Ceremonienreich* (das Wort selbst ist etrusch) und prachtliebend in Processionen und Festen. Das römische Staatscostum und Etiquet ist etrusch. — *Denkmäler* nach Form und Inhalt gräcisirend vom ersten Anfang an. Euchir und Eugrammus (fingirte Nahmen um die Elemente der Plastik und Zeichenkunst zu bezeichnen) wandern mit Demaratus aus Corinth ein. Plin. 35, 12. S. Lanzi *Saggio di lingua Etrusca* P. III. §. 6. p. 171—90. und in den *Notizie Preliminari* p. VI. ff. Erst später gelangen sie zu Eigenheiten, die einen Kunst-stil bilden. In folgenden Werken zeigt sich ihr früher Kunst-fleifs.

1) In der *Baukunst*. Colossale Mauerwerke und *gewölbte* Souterreins. Die Substructionen für die Area Capitolina und die Cloaca maxima in Rom sprechen noch jetzt in ihren Trümmern. Uralte Riesenmauern, a) Cyclopengemäuer in unregelmäßigen Polygonen (S. *Deutsch. Merkur* 1805. *Januar*. p. 24. ff.) b) in großen Quadratmassen. Louis Petit Radel fand 80 italisch - sicilische Plätze mit Trümmern der Art, die er *monumens militaires primitifs* nennt. S. *Magazin Encyclopedique* Année XI. T. V. p. 446—470. Zu Fiesole, (S. *Propyläen* St. I.) Arezzo, Volsini und in vielen etruschen Stadtruinen. S. die Abbildung in Gori's *Mus. Etruscum* T. III. *Dissert.* I. tab. 1—6. — Ordo Tuscanicus. — Die toscanische Säule ist die uralte dorische. Spätere Gestaltung beim Vitruv. Tuscanische Bauart hieß bei den Römern die nothdürftige, gemeine. S. *Hirt's* Abhandlung *Gesellschaftsschriften der Berliner Bauakademie* Th. V. *Abh.* 1. — Labyrinth

des Porsena, ein Räthsel in Varros Fragment beim Plinius. Versuch es zu restauriren von *Weinbrenner*.

2) *Thonbildnerei*. Dieselbe feine Thonerde, die zu Pesaro, Gubbio, Urbino und Faenza den Stoff zu der berühmten Maiolica und Fayence darbot, wurde schon in den frühesten Zeiten zu Bildwerken, Tempelgiebeln und Friesen, und zu Gefäßen von den Etruriern verarbeitet. Rom hatte in den ersten 5 Jahrhunderten keine andere Bildwerke und Tempelverzierungen, als etrurische *Terra Cotta*. — Antefixa. — Dii Fictiles der Römer. S. Spence *Polymetis Dial.* V. p. 37. Sie trieben es bis zu colossalen Viergespannen, die im Ofen zu brennen große Schwierigkeit haben mußte. Diefs liegt in der Fabel beim Plutarch Poplicol. c. 13. Die Quadriga auf dem Giebel des Capitols. S. Spence *Dial.* XIII. p. 211. — Graburnen und andere Anticaglien in Thon.

3) *Erzgiesserei*, Bronzen. Die Metallurgie lernten sie durch die Lydische Colonie kennen. Herod. I, 94. mit *Larchers* Commentar. T. I. p. 381. vergl. *Creuzer Fragmenta Xanthi Lydii* p. 152. Sie erfanden Kriegstrompeten und Armaturen und trieben mit bronzenen Bildwerken einen großen Handel. Diefs sind die *Signa tuscanica per terras dispersa* des Plinius. S. *Lanzi* P. III. p. 173. In dem großherz. Cabinet zu Florenz, im Museum der Academie zu Cortona, in der Caylussischen Sammlung in der kaiserl. Bibliothek in Paris eine zahllose Menge kleiner Bronzen, besonders die vielen kleinen Gladiatorfiguren (*Mus. Etrusc.* T. I. tab. 106—119.) die man wahrscheinlich zum Andenken der Leichen-

spiele mit in die Gräber gab. — Hierher gehören auch ihre Asses und massiven Kupfermünzen z. B. die von Popluna. S. Eckhel *Num. Anecd.* p. 15. 16.

4) *Reliefs* an Graburnen von Alabaster und Stein, besonders in Volterra und Perugia gefunden. *Guarnacci* sammelte sie in einem eigenen Museum zu Volterra, dessen kritische Musterung die Geschichte des etrurischen Kunst-stils in allen seinen Perioden aufhellen könnte. *Ivi par vedere tutta la gradazione del arte Etrusca* sagt *Lanzi Notizie* p. XI. — Die ächtetrurischen Reliefs haben gewalthätige Handlungen, wie das in der Villa Albani aus Volterra in Fea's Winkelmann T. 1. tav. 17. Die spätern, wie bei Tischbein (*Homer in Umrisen* Heft II. pl. 3.) sind ganz nach griechischen Mustern. Die Figuren sind häufig bemahlt. Auch auf ältern griechischen Reliefs (selbst noch am Parthenon) war dieß der Fall.

5) *Geschnittene Steine*. Etruskische Scarabäen, in Form und Inhalt von den ägyptischen verschieden. S. *Zoega de usu Obelisc.* p. 450. Zum Theil aber auch aus Sicilien nach Etrurien gebracht. S. *Lanzi* P. III. p. 170. Der Käfer (nach der alten Naturgeschichte ein bloßes Männchen) wurde von Kriegern und Kämpfern gern in Steinen getragen (*μαχιμος γλυφη* Plut. de Is. et Osir. p. 355.), daher bei den etrurischen Gladiatoren sehr beliebt.

XIII. Vorlesung.

Etrurische Archaeologie.

Uebertriebene Schätzung der etrurischen Kunst durch die toskanischen Archaeologen Guarnacci, (*Origini Italiani*) Buonarota (zu Demster) Passeri (*Vacula* und *Paralipomena* zu Demster) Gori (*Museum Etruscum*) Bracci, Amaduzzi (*Alfabeto Etrusco* zum IIIten Theil von Passeri *Vasculis Etruscis*). *Museo Granducale* zu Florenz, *Museum Cortoniense* zu Cortona, wo eine eigene Academie für die etrurischen Alterthümer gestiftet wird, die ihre *Disertazioni* seit 1742 in 7 Quartbänden heraus gab.

Caylus Maxime alles, was nicht ägyptisch, nicht griechisch im schönen Stil, und nicht römisch aus der spätern Zeit war, in die etrurische Abtheilung zu werfen, und Hypothese, die Etrurier bei den Aegyptern in die Schule zu schicken, wird zwar zum Theil von Winkelmann in der Geschichte der Kunst gründlich bestritten, doch ist er selbst noch mit etrurischen Kunstwerken, besonders in Absicht auf die Gemmen und alten Reliefs, auch noch in dem *Trattato Preliminare* viel zu freigebig. Vergl. *Winkelmann und sein Jahrhundert* S. 442. ff.

Erst Lanzi räumte in seinem *Saggio di lingua Etrusca e di altre antiche d'Italia* Flor. 1789.

2 Vol. in 8. rein auf und führte alles auf griechische Kunstfabel und Sprache zurück. Jetzt ist Visconti's Urtheil zum *Pio-Clementino* T. II. p. 86. „il Grecismo evidente di tutti momumenti Italici prova, che queste arti si giovarono della vicinanza de' Greci sino al trasformarsi del tutto“ das allgemein gültige und anerkannte.

Nebenbeweise für die Unstatthaftigkeit jener übertriebenen Schätzung a) wenn man alles steife, trockne und geradlinigte nur den Etruskern zuschreiben wollte, so entsteht in der Entwicklungsgeschichte der griechischen Kunst eine unbegreifliche Lücke. Rechnet man aber jenes etrusch geglaubte zum altgriechischen Stil, so tritt alles in seine Ordnung. b) Man kann das von griechischen Künstlern in und für Etrurien gearbeitete eben so wenig für etrusch rechnen, als z. B. Holbeins Porträts, die er in England malte, zur englischen Schule.

Folgende Kunstwerke dürften also gar nicht, oder doch mit großer Einschränkung *etruskisch* genannt werden.

I.) Die griechischen Vasen in Thon mit Zeichnungen. Passeri hielt selbst die für etrusch, die griechische Schrift hatten, *Picturae Etr. in vasalis* T. III. p. 18. 38. vergl. Fea zu Winkelmann T. III. p. 236 — Die Gualterische Sammlung im Vatican (nun zum Theil in Paris) die Mastrillische und Hamiltonischen in Neapel verbreiteten zuerst andere Ideen. — Winkelmann *Storia* T. I. p. 215. ff. erkannte zuerst die griechische Kunst auf den Vasen und bestritt siegreich die Irthümer der toskanischen Partei: d'Hancarville bauete in den Abhandlungen

zum 2ten Theil seiner Hamiltonischen Sammlung luftige Epochen der Vasenmalerei. Aber immer hält man noch die älteste Gattung der Vasen (schwarze Figuren mit Magerkeit und Unfertigkeit in der Zeichnung) für etrusisch, weil allerdings viele davon in toskanischen Hypogäen und Crypten gefunden worden waren. — Selbst *Winckelmann* räumte im *Trattato Preliminare* zu den *Monumenti* p. XXXIV. den Etruriern wieder mehr ein (und eine gewisse Gattung von schwerfälliger Form und nicht immer mit Figuren bemahlt ist gewiß etruskisch. S. *Lanzi* im *Giornale de' Letterati* T. XLVII. p. 159. ff.) Allein auch jene Gefäße von uraltem Stil sind trotz der Roheit und Unförmlichkeit ihrer Figuren (z. B. in den *Monumenti inediti* n. 100. f.) altgriechisch. S. H. Meyers Abhandlung über den Raub der *Cassandra* auf einem alten Gefäße (Weimar 1794. in 4.) p. 9. f. Möchten nur die bei Volterra und Arezzo ausgegrabenen Gefäße, die sich in der großherzoglichen Sammlung befanden (S. *Lanzi* l. 1.) genauer untersucht worden und als Maasstab des etrusischen Stils an Vasen aufgestellt worden seyn! — *Heyne*, der in seinen Vorlesungen über die etruskischen Werke die griechischen Vasen noch zu sehr zu Beweisen für etruskische Gegenstände braucht, war doch schon auf der richtigsten Spur, als er in den *Novis Commentt. Gott.* T. V. p. 50. sein Befremden darüber äußerte, daß so viele Bacchanale nur auf Vasen, und auf keinem andern etruskischen Werke vorkamen. Die ganze Materie hat Sir Charles Hamilton in der Vorrede zum ersten Theil der Tischbeinischen Engravings erschöpfend abgehandelt und *Böttiger* im

ersten Heft der *Vasenerklärungen* mit Anmerkungen begleitet.

II.) Eherne figurirte Schaalen, *paterae Etruscae* (nur wenige in Thon) die Figuren theils Relief, theils ciselirt und eingegraben. Wahrscheinlich als Offertorien der Honigkuchen (*liba*) bei Opfern und Todtenspenden, einzeln wohl auch zum Auflegen der Eingeweide bei Extispicien gebraucht. — Sie enthalten alle griechische Fabeln aus dem ältesten Cyclus und sind dem Inhalt und Vortrag nach für griechisch zu halten, doch, in wiefern sie mit etruskischer Schrift die Nahmen der Gottheiten enthalten, wie z. B. auf der berühmten in Bologna befindlichen *patera Cospiana*, die Geburt der Minerva vorstellend, in Etrurien von griechischen Künstlern gearbeitet. Die Vorzüglichsten geht Heyne durch in den *Nov. Commentt.* T. IV. p. 82. 83. mit verkleinerten Abbildungen als griechische Werke gelehrt erläutert von Lanzi im *Saggio* P. III. tab. VI—VIII. und dazu P. III. p. 191—264. — Für die Bestimmung des fortschreitenden altgriechischen Kunststils sowohl, als für die Entwicklung der griechischen Kunstfabel vom höchsten Werth und dazu bei weitem noch nicht genug gebraucht. — Die zartesten und treuesten Abbildungen in 14 Blättern von *Charles Townley* in London nach dem für sein Museum erworbenen Originalen (nun mit dem ganzen Museum dem britischen Museum einverleibt) besorgt, und an seine Freunde verschenkt.

III.) Geschnittene Steine. Die meisten, die nach sorgfältiger Auswahl *Lanzi* im *Saggio* T. II. tav. 4. 5. abbildete, sind der Idee,

viele auch der Ausführung nach griechisch. Hier war selbst Winkelmann noch im Irthum. — So zergliedert er *Description des pierres gravées du B. de Stosch* Cl. III. n. 174. p. 348. den Carniol, wo Tydeus sich einen Pfeil aus dem rechten Fuß über den Knöchel herausziehen soll, als einen der wichtigsten Steine für den etrusischen Stil. Siehe die Abbildung in Fea's Winkelmann T. I. p. 161. und in Winkelmann *Monum. ined.* n. 106. Allein *Visconti* zeigt durch Vergleichung ähnlicher Vorstellungen bei Caylus *Recueil*. T. II. pl. 37. daß es eine ächt griechische Gemme eines Helden sey, der sich athletisch mit der Striegel den Fuß abreibt, zum *Pio-Clement*. T. I. p. 23. Polycet und Lysipp machten eine berühmte Statue eines sich strigelnden Athlethen (ἀποξυόμενος) und man liebte nach Quintilian II, 13. 9. das *contortum* in diesen Stellungen. Nach solchen Statuen wurde der Stein geschnitten. Fea in den Erklärungen T. III. p. 423. glaubt, daß ein später etrusischer Künstler diese Statue absichtlich in alter Schrift und Kunst nachgestochen habe. Aber *Lanzi* P. III. p. 150. nimmt alles für griechisch. Man könnte auch sagen, nur der Name sei etruskisch und später auf das griechische Werk nachgetragen worden. Es ist schwer, auch nach den meisterhaften Bemerkungen von *Lanzi* P. III. p. 235 — 265. hier zur Gewissheit zu kommen.

IV.) *Mysterienkästchen* in Erz mit Figuren, *cistae mysticae* im Museum Kirkerianum, von griechischen Künstlern in Campanien und Unteritalien gearbeitet, aber keineswegs in Etrurien. S. *Lanzi* P. III. p. 248. ff. Die interessanteste hat *Townley* in einem großen Blatt

aufs neue stechen lassen. Der Einzuweihende *velut victima traditus sacerdotibus* beim Livius 39, 13. ist hier deutlich abgebildet. Für die bacchischen Weihen, wie sie in Großgriechenland begangen wurden, von der entschiedensten Wichtigkeit. Von ihnen ausgehend kann man erst die Bacchanale auf den Campanischen Vasen richtig classificiren und ausdeuten.

V.) Statuen in Bronze. Auch Winkelmann rechnete (*Storia* T. I. p. 179.) noch immer den Haruspex in Demsters *Etruria regali* T. I. tav. 40. und im Museo Florentino T. III. tav. 81. und die Chimära mit der Inschrift *timicuil* (*Gori Mus. Etrusc.* T. I. t. 155.) für zwei der ältesten und merkwürdigsten etrurischen Werke. Allein die schärfer-prüfende Critik setzt sie erst unter die römischen Kaiser, die Chimära zu Anfang der Monarchie unter August, den Haruspex aber, an der man den Verfall der Formen und die Geschmacklosigkeit in den Falten nur zu deutlich bemerkt, erst unter die Antoninen.

VI.) Reliefs in Marmor; die 4 Reliefs, die Winkelmann *Storia* T. I. p. 182 — 86. aus der Villa Albani und dem Capitolinischen Museum anführt und zum Theil in den *Monumenti* abgebildet hat, sind sämmtlich altgriechisch. Nur die Reliefs auf den Volaterranischen Graburnen mögen als ächt etrurisch geachtet werden.

Aber auch so noch bleiben eine Reihe größerer und kleinerer Kunstwerke übrig, durch deren zeitgemäße Stellung und Aufeinanderfolge ein *etrurischer Stil* begründet werden kann. *Lanzi* in den *Notizie* p. IX — XX. hat mit Einsicht *drei Epochen* desselben angenommen. *Durezza e rigidezza*

das ist der Charakter ihrer Formen und Umrisse, verbunden mit einem kleinlich-mühsamen Fleiß im Mechanischen. Ueberal parallel-laufende Stellungen und Falten. In der besten Epoche Richtigkeit und Kenntniß der Anatomie, aber ohne Gröfse und Ideal. Die größern Werke oft colossal und maskenartig. Die kleinern voll der mühsamsten Details. In allem Mechanischen der Behandlung große Fertigkeit. Dieß deuten auch schon die Alten an (Strabo XVII. p. 1159. B. Quintilian XII, 10. 1, 7.) wenn sie von *signis Tuscanicis* reden. Dieser Stil zeigte sich vorzüglich in Bronzen, die, wie Plinius sagt 34, 7. durch den Handel über alle Länder verbreitet wurden. Vergl. *Lanzi* P. III. p. 173.

Als wirkliche Musterformen des etrurischen Stils nehme man unter den Bronzen das Kind im Vaticanischen Museum (richtig in den Formen und schön im Guß, aber ohne allen Ausdruck kindlicher Unschuld, hart und ohne Anmuth) und die säugende Wölfin im Capitolin. Museum (maskenartig um den Mund und geistlos-hart) vergl. *Fea* zu Winkelmann. T. I. p. 202. Unter den geschnittenen Käfersteinen der berühmte Carniol mit den 5 Helden im Stoschischen Cabinet zu Berlin, am besten zu Winkelmanns *Description du Cabinet* p. 344. auch mit der Angabe der wahren Gröfse, dann auch zu Feas Ausgabe der Geschichte, und in den *Monumenti inediti* n. 105. abgebildet, von *Antonioli Scolopio* in einer eignen Abhandlung erläutert. Unglaublicher Fleiß in der anatomischen Andeutung der Knöchel der Hände u. s. w. aber ohne alle Kenntniß der Proportion, in Stellungen und Falten steif und einförmig. — Als Muster ei-

ner Marmorstatue in neuem eleganten etrusischen Stil der zur Diana restaurirte Apollo im *Mus. Pio-Clementino*. T. III. tav. 39.

Ein Hauptmerkmal, daß griechische Künstler ein Werk in oder für Etrurien arbeiteten, bleiben die etrusischen Inschriften, deren Studium der archäologischen Critik unentbehrlich ist. *Lanzi* hat alles erschöpft und selbst ein kleines Wörterbuch beigefügt. *Tabulae Eugubinae*, 7 bronzene Tafeln (wovon die 5te 2 Columnen hat,) im Stadtarchiv zu Gubbio, 1444 in einem Grabgewölbe gefunden, gehören zu den *libris Pontificalibus* oder Ritualien, dergleichen auch die Römer von den Etruriern hatten, und betreffen die Observanz einer Priesterfamilie der *Atierii* (d. h. at *ἱερεῖα* procuranda) wie die *Arvales* oder *Pinarii*. S. *Lanzi* P. III. p. 657. ff. *Passeri's literae Roncalienses*, *Amaduzzi's* Alphabet. Das etrusische Alphabet der Typus aller europäischen Alphabete. S. *Herder's Ideen* T. III. S. 229. Ein andres Merkmal sind gewisse nur in Etrurien entstandene und gangbare Vorstellungen, z. B. der *zwei* Genien, die den Menschen von der Geburt bis zum Grabe begleiten. Sie tragen den todten Helden, *Gori Mus. Etrusc.* T. I. tab. 90. Sie haben sich an die *thensa*, den Wagen gespannt, auf welchem das Aschengefäß steht, in einer auf Stucco gemahlten Vorstellung in einem Grabe zwischen *Civita Turchino* und *Cornetto* in den *Philosophical Transactions* auf 1763. Vol. 53. n. XXVI. tab. VII. Diese zwei Lebens- und Todesgenien finden wir auch mit Fackeln an beiden Seiten der Grabesthüre stehen, wo sie aber nicht bloß, wie *Lessing* deutete, den Tod bezeichnen. Die ganze Vorstellung ist nicht griechisch, sondern etruskisch.

XIV. Vorlesung.

Eingeschaltete Betrachtung über Stil und Manier.

Stil ist der ästhetische Charakter des Kunstwerks. *Il modo di essere delle Opere di Pittura, Scultura etc.* sagt Mengs in seinem Briefe an den Mahler Ponz *Opere* T. II. p. 40. Die Bedingung des Stils in einem Kunstwerke ist Schönheit. Man kann die Schönheit, als möglichste sinnliche Vollkommenheit ganz rein, oder mit einem Uebergewicht von Grösse und Erhabenheit auf der einen, von Anmuth und Grazie auf der andern Seite denken. Hierdurch werden 3 Arten des Stils gegeben. a) Die Schönheit in höchster Reinheit, *lo stile bello*, Polyclet's Canon mit des Scopas Ausdruck, die Helena des Zeuxis. b) Sie geht ins grofse und erhabene, *lo stile sublime e grandioso*, die Jupiter- und Pallasstatue des Phidias, die Colossen auf dem Monte Cavallo. c) Sie geht ins reizende und gefällige, *lo stile grazioso*, mediceische Venus, der Apollino, Hermaphrodit u. s. w. *Mengs Opere* T. II. p. 46. nimmt auch noch einen *stile significante e espressivo* an, in welchem Raphael geherrscht habe. Wo gehört dieser hin?

Man kann auf das Principium der Bewegung, d. h. des Lebens in menschlichen Figuren eine ei-

gene Kunsttafel griechischer Kunstwerke gründen. Ruhige Figuren nehmen die große Mitte dieser Tafel ein. Das Heftigste kann nur Augenblicke dauern, mäßige Bewegung, im Gleichgewicht schwebend, erhält sich lange und setzt den Zuschauer in dieselbe gemäßigte Stimmung. In ihr ist die heiterste Offenbarung des idealisch-schönen. An dem einen Ende steht die gewaltsame heftige Bewegung, bis zum heftigsten Ausdruck der Leidenschaft, des Schmerzes u. s. w. — Misverständniß durch Lessings Laocoon veranlaßt, *lo stile terribile*. — Die größten griechischen Bildhauer haben sich in den heftigsten Bewegungen bis an die Schranken unsers vielbeweglichen, vielbeugsamen Körpers gewagt und dabei doch das richtigste Ebenmaß jeder Stellung zugewogen. Man denke an die Ringer im Ausfall, an Polyclets Athleten, der sich vom Fuß herauf striegelt, an den Helden, der sich das Haar rückwärts wäscht und an so viele bacchische Figuren auf Reliefs und Vasen. An dem andern Ende wird mit der Bewegung jeder Liebreiz und jede Grazie vermählt, und die Bewegung selbst wird das Principium der Anmuth, welche in jenem kunstlosen Gleichgewicht von Bewegung und Ruhe besteht, die, aus Charakter entsprungen, auf Schicklichkeit gegründet, weder hinter der Bescheidenheit der Natur zurückbleibt, noch sich darüber hinwegsetzt. Man denke an den Faun, der das Kind auf seinem Fuß tanzen läßt, und an die hundert Amorinen-, Genien- und Psychespiele. Vergl. Herder's *Kalligone* Th. III. S. 199.

Der aesthetische Charakter eines Kunstwerks unterscheidet sich auch noch dadurch, daß der

Künstler entweder das *algemeine* oder bloß das *individuelle* der Natur nachbildet. Idealist, Portraitist im weitern Sinne des Worts. Der erstere Fall giebt den *Idealstil*, der zweite den gemeinen, *stile naturale*, wie ihn Mengs nennt, *quando i pittori ed artefici naturalisti non hanno saputa l'arte di migliorare i loro originali, nè di scegliere il meglio della Natura*. Die Griechen haben überall nur den allgemeinen Charakter der Gegenstände zusammen gefaßt. Selbst in den Porträtfiguren schränkte sich das Individuelle nur auf die Gesichtszüge ein, z. B. in den ikonischen Siegerstatuen in der Altis zu Olympia, wo doch bei den ganzen übrigen Figuren entweder das Hercules- oder Mercurius-ideal durchschimmerte. Selbst die später *dienende* Kunst an den Höfen der Nachfolger Alexanders und in Rom idealisirte die Büsten und Porträtfiguren der Königinnen und Kaiser. Dieser Idealstil der Griechen ist nie ganz in die neuen Kunstschulen, die *nur* von der Malerei ausgingen, zu bringen gewesen. Raphael wußte das Ideal vortrefflich als er an den Grafen Castiglione die merkwürdige Stelle schrieb: *essendo carestia di belle donne* cet. Allein die Leichtigkeit, die er als Maler hatte, in Handlung und reicher Composition zu glänzen und gleichsam in Masse zu wirken, hinderte ihn an der Vollendung des Einzelnen. Daher ist auch in allen christlichen Figurationen, die *Herder* in seinem Pygmalion den Schillerschen Idealen entgegen stellte, kein bleibender Typus, wie ihn *Herder* selbst im 6ten Band *der Briefe zur Bef. der Humanität* durch den ganzen Idealstil der Griechen durchgeführt hat, für die Kunst aufge-

stellt worden. Gott der Vater, der Heiland, die Marien, der h. Johannes, die Magdalenen erscheinen immer anders, oft selbst bei demselben Meister. Keiner erreichte einen feststehenden, vollendeten Kunst-typus, man müßte etwa den Christus von *da Vinci* und die 12 Apostel von Raphael (S. *Langer's* Nachstich nach M. Antonio, vergl. *Teutsch. Merkur.* 1789. December S. 269. ff.) hierher rechnen.

Jedes Kunstwerk erhält auch noch vom Charakter des Künstlers etwas von des Meisters eigener Subjectivität, das durchaus nicht zur reinen Zurückspiegelung der Objecte gehört. Geht das nun mit einer gewissen Einförmigkeit bestimmbar durch alle Productionen der Künstler durch, ohne doch das Object zu verfälschen, so heißt dieß die Manier, oder, wo sich der Künstler selbst änderte (wie z. B. Correggio) die *Manieren* des Künstlers, das aber von dem *Manirirten* genau unterschieden werden muß. Jeder gute Künstler und jede gute Schule hat gewissermaassen ihre eigene Manier, die jedoch mit dem, was man Stil nennt, aufs zarteste zusammengeschmolzen seyn muß. Aber auch jedes Volk, und jedes Land hat seine eigene Behandlungsweise, z. B. die neue italienische Schule unterscheidet sich stets von der deutschen und niederländischen und wieder in einzelnen Provinzen unter sich. So hatten nun auch die drei alten Völker, Aegypter, Etrusker, und Griechen (die Römer kann man nicht rechnen, da sie früher nur etruskische, später nur griechische Kunst besaßen und übten) ihre eigene, nationale Behandlungsart in allen ihren Kunstschöpfungen. Dieß nennt man gewöhn-

lich auch den *ägyptischen*, *etruskischen*, *griechischen Stil*. Allein auch dieß ist nur Manier, nur gleichsam in einer höhern Potenz und Allgemeinheit. Stil ist eine falsche Benennung dafür, aber der Sprachgebrauch hat entschieden. Kurze Bestimmung des ägyptischen, etruskischen und griechischen Stils nach seinen Haupteigenschaften. Vergl. die (übrigens sich vielfach durchkreuzenden) *Discourses* von Sir Jos. Reynolds (oder vielmehr von *Burke*) und die *Lectures* von H. Füßly.

XV. Vorlesung.

Griechische Archaeologie.

Geographischer Ueberblick des dreifachen Griechenlands: a) der kleinasiatischen Griechen mit den Inseln, b) der Italioten und Sicilioten, c) des griechischen Mutterlandes. Im eigentlichen Mutterlande gewinnt die Kunst erst nach den Siegen der Griechen über die Perser feste Sitze und Ausbildung. Früher wohnt aller Kunst- und Tempel-cultus in den 3 asiatisch-griechischen Eidgenossenschaften, vor allen in Jonien und Samos. Milets frühe Grösse. S. *Rambach de coloniis Milesiorum*. Rege Thätigkeit zur See. Heyne *de Castoris Epoch.* in den *Nov. Commentt. Gott.* T. I. II. Colonienwesen. a) Durch Handel, b) durch Factionen. S. *Heeren's Handbuch der Geschichte der Staaten des Alterthums.* (Gött. 1799.) S. 184. ff. Großgriechenländische Colonien. S. *Heyne's* Prolusionen in den *Opusculis* Vol. II. Die Ruinen von Posidonia (Pästum) und die sicilischen Münzen nebst den Vasen der ältern Gattung sind unwiderlegliche Urkunden, daß hier die Künste früher geübt und verfeinert wurden, als irgendwo im Mutterlande. Noch fehlt es ganz an einer kritischen Geschichte dieser vor-athenischen Kunstbestrebungen. Fürs erste muß eine Kunstgeographie gefertigt wer-

den. Sie würde folgende Hauptpunkte in chronologischer Folge aufstellen müssen. Creta. Thasos. Miletus, Smyrna, Ephesus. Delos. Samos. Chios. Aegina. Argos. Delphi. Sicyon. Corinth. Olympia. Epidaurus. Amyclae. Tarentum. Sybaris. Posidonia. Syracusae. *Athen*. Im Allgemeinen vergl. Herders *Ideen zur Geschichte der Menschheit* T. III. p. 135 — 145.

Griechische Kunstepochen. Rechnet man die durch Ueppigkeit ausgeartete, an den Höfen oder in Rom dienende Kunst unter Alexanders späteren Nachfolgern u. s. w. nicht als eine neue Kunstepoche, weil da nichts neues und originelles mehr geschaffen, sondern das Alte nur immer in tausend Mischungen reproducirt wurde: so bleiben nur die 3 Hauptepochen des ältern, hohen und schönen, schönen und reizenden Stils noch übrig, wovon der ältere bis auf Phidias, der hohe und schöne bis auf Praxiteles, der schöne und graciöse bis zu Lysipps und Apelles Kunstschulen geht. Alle andere Eintheilungen sind willkürlich und verwirren mehr als dafs sie aufklären. Noch immer sind Heyne's Berichtigungen zu Winkelmanns *Geschichte über die Künstlerepochen des Plinius Antiqu. Aufsätze* I, 165. ff. durch nichts gründlicheres und ausführlicheres übertroffen. Höchst wünschenswerth wäre eine Bestimmung der 3 Hauptepochen aus noch vorhandenen Ueberresten, wie sie H. Meyer in seinen *Ideen zu einer künftigen Geschichte der Kunst in den Horen* Jahrg. 1795. St. II. S. 29. ff. mit Kennerblick vorgezeichnet hat. Hirt hat uns Abhandlungen darüber versprochen. *D'Hancarville's* Träume sind in England nachgeschrieben worden.

Erste Epoche. Aeltester und alter Stil.

I. Abschnitt. Von Homer bis auf Bularchus Olymp. XV. 2. 719. a. Chr. — Noch fehlt uns eine rein-homerische Archaeologie, so viel auch seit *Goguet* dazu vorgearbeitet ist. Sie müßte folgende Hauptstücke enthalten. a) *Architectur*, wozu 4 Grundrisse gehören von Pergama, dem Lager der Griechen, dem Pallast des Alcinous, und dem Pallast des Ulysses. b) *Metallarbeiten*, vulcanische Automate (ἡφαιστειεύματα) Becher, Dreifüsse, Armatur, Putz. Schild des Achilles. c) *Holzarbeiten*. Das trojanische Pferd. Das Ehebett des Ulysses und Vulcans. d) *Elfenbein*. e) *Stickereien*.

Incunabeln der griechischen Bildnerei in Spitzsäulen, Grenzsteinen und Hermen. S. *Zoega de usu Obeliscorum* p. 216. ff. Unförmlichkeit der ältesten Idole überhaupt oder der pelasgischen Fetische, *Gaguet Orig. des loix* T. II. p. 224. ff. (ed. Paris 1758. in 4.) Heilige Steine, δειπτεσθαι, Bättylien, S. *Falconets* Abhandlung in den *Memoires de l'Academie d. Inscriptt.* T. VI. Zum Theil wirkliche Aërolithen. S. *Münter über die vom Himmel gefallenen Steine der Alten*, Kopenh. 1805. — *Termini*, Marksteine. — Wegzeiger.

Hermen. Die phönizischen Faktoreien an den Küsten und auf den Inseln, knüpfen den Begriff ihres Theuts an diese Merkzeichen und setzen den Phallus an, als allgemeines Symbol der Natur. Der griechische Bildungstrieb setzt dieser Säule noch einen Kopf auf. So wird aus den ἐρμαῖς (Steinhaufen, Pfeilern, das Wort ist nicht ägyptischen Ursprungs, wie Zoega glaubte p. 224.) ein Gott ἐρμης. S. die Colлектaneen in *Ev. Otto de diis vialibus*. Was

die Dorier Agyeus nannten und dem Apollo heiligten, nannten die Jonier und Athener Herme, und weihten es dem Merkur, der indess aus dem Samothrakischen Casmilus und dem Arcadischen Natursymbol (Pan) eine allgemeine hellenische Gottheit geworden war. Durch die Pisistratiden wird in Athen die Herme ein verzierendes Lehrmittel, und ganz Athen die Hermen-stadt. Pausan. IV, 33. Die ältere Form mit dem Geschlechtszeichen weicht immer mehr aufs Land zurück und wird dort endlich zum Lampsacenischen Priapus. Unglaubliche Vervielfältigung der Hermen in Athen, wo nun jeder Bildhauer anfänglich ein Hermoglyphe hiefs. Unfug der Hermocopiden. S. Sluiter *Lectiones Andocidae* c. II. p. 32 — 51. Man irrt aber, wenn man nur den Merkur diese Bildung zuschreibt. Alle Gottheiten wurden anfänglich so vorgestellt, zu einer Zeit, wo man für den Localgott noch nicht einmal immer einen Namen hatte. S. die Citate bei Zoega p. 217. Daher auch die Doppelköpfe, selbst auf athenischen Münzen. Eckhel Doctr. N. V. T. II. p. 209. Es ist Sonne und Mond, Janus und Di-iana überall wo ein männlicher und weiblicher Kopf zusammengestellt ist, wie auf den Münzen der Tenedier u. s. w. Später erst zwei männliche Köpfe aus Misverstand und Unkunde. Ueppige Variationen späterer Bildner in Hermeraen, Hermathenen, Hermeroten. S. Visconti zum Pio-Clement. T. VI. p. 25. — Mancherlei brauchbare Colлектaneen in Gurlit's *Büstenkunde* p. 22. ff.

Von diesen Hermen, die von Händen und Füßen gar keine Andeutung hatten, (*acoli* Pausan. I, 24.) war die nächste Stufe zu den mumienartigen

Bildern in Ebenholz und Cedern (ξόανα), wo die Arme anliegen, die Füße nur durch einen Mittelschnitt angedeutet, Augen und Mund auch nur durch einen Schlitz bezeichnet waren, (nach Diodor IV, 76. p. 319, 90. Quint. II. 13. 9.) Da dieß die natürliche Stufenfolge in der Nachbildung menschlicher Gestaltung ist, so bedarf es hier keiner Nachahmung ägyptischer Figuren, wie Guasco *de l'usage des statues* c. III. p. 32. und andere behaupteten. Vergl. Lessings *Werke* Th. X. S. 37.

Ein neuer Fortschritt war die Arme zu trennen und sie in kriegerische Bewegung zu bringen. Alle ältesten Götterbilder, die schon in die bewaffnete cretensische Götterfamilie gehören, sind mit Helm, Lanze und Schild gerüstet. Dergleichen Bildwerke waren von allen männlichen und weiblichen Gottheiten vorhanden; sie wurden aber in der Folge alle *Palladien* genannt und erscheinen uns am häufigsten in den berühmten Intaglios, den Raub des Palladium vorstellend. S. Levezow über *den Raub des Palladium auf den geschnittenen Steinen*, Berlin 1801. besonders Tab. I. 2, 4. Tab. II, 8. 9. ingleichen auf Vasengemälden den Raub der Cassandra vorstellend. S. Böttiger über den Raub der Cassandra Tab. II. So die taurische Diana auf mehreren Intaglios und in Tischbein's *Engravings*. Da diese Bilder immer nur klein waren, wurden sie gewöhnlich auf Säulen gestellt. Daher findet man so viele uralte Bildsäulen so abgebildet. Da wo man größere Bilder in Metall aushämmerte, war der Körper der Bildwerke ein bloßer säulenförmiger Cylinder, wie der Coloss des amycläischen Apollo. S. Heyne *antiqu. Aufsätze* I. 71. ff. Zoega *de usu Obelisc.* p. 228.

Dädalische Figuren, ganz gegliederte und mit Füßen in fortschreitender Bewegung. Dädalus, soviel als ein Kunstmensch, ist ein Gemeiname aller ersten Architecten, Metallurgen und Bildschnitzer in der griechischen Vorwelt. Diodor IV, 76—78 hat aus alten Dädalusfabeln einen eigenen Cyclus gebildet, aus dem noch manche Spur der frühesten Kunstbestrebungen entwickelt werden könnte. Man setzt ihn 3 Menschenalter vor dem troianischen Krieg, also Zeitgenosse des Minos. Daher tritt er in den cretensischen Fabel-cyclus. Aus phönizischen Bergwerken und Stollengängen entsteht dort der Labyrinth, der später wohl auch zu Priestergaukeleien und Pagodendienst gebraucht wurde. Ungereimtheit der gewöhnlichen Vorstellungsart vom Labyrinth. S. *Goguet Origine des Loix*, T. II. p. 208—211. Aus Phönicien war hierher das Symbol der Sonne und männlichen Erzeugung, der Stier, gebracht und in Bildwerk aufgestellt worden. Diesen Moloch-Apis hatte ein Dädalus, Kunstmensch, gebildet. Nun tritt griechische Hyperbel und Fabellei dazu, und so entsteht die Sage von der Pasiphaë und dem Minotaur. *Heyne zur Ilias Observat.* T. VII. p. 563. (χορον ἀσχεῖν Il. XVIII, 590 heißt doch wohl nur den Reihen angeben und einstudiren lassen.) Durch die Theseiden kommt Dädalus nach Athen, und athenischer Nationalstolz läßt ihn nun erst aus Athen nach Creta flüchten. Er wird Erfinder aller mechanischen Werkzeuge *Winkelman Storia* T. II. p. 160. und muß für die Athenerinnen in den Panathenäen selbst die tragbaren, zusammenlegbaren Tabourets (διφροὶ ὀκλαδῖαι) ersonnen haben. *Pausan.*

I. p. 48. *Sylb.* Athenische Hyperbel von den dädalischen Automaten, worüber Plato mehrmals lacht. *Goguet* II, 225. 26. *Wesseling* zu Diodor T. I. p. 319. 85. Als Architect tritt der Kunstmensch auch in Sicilien, Sardinien und bei Capua (zu Virgils Aeneide VI, 14.) in griechischen Colonieen - sagen auf. Zur Annahme einer historischen Thatsache hierbei berechtigt uns die Stelle beim Herodot VII, 170. Das treffendste über dädalische Bilder sagt Pausanias II, 4. Es ging mit ihnen wie mit den Liebhabereien zu den Incunabeln der neuen Kunst aus dem 15ten Jahrhundert. — Die Taschenspieler und Gaukler späterer Zeit machten den Dädalus zu ihrem Altmeister, ließen die Figuren durch Quecksilber bewegen u. s. w. Beckmann *Beyträge zur Gesch. der Erf.* Th. IV. p. 100. ff.

Jede Kunst pflanzt sich im Anbeginn nur im Familienkreise fort und die Schüler werden auch Söhne genannt. So kennen auch die Alten eine Künstlerfamilie des Daedalus, Talos, Perdix, Dipoenus, Scyllis u. s. w. beim Pausanias.

Man sehe den zweiten Theil zu *Franc. Junius de Pictura Vet.* (Roterod. 1694. fol.), den *Catalogus Artificum.* Dieser Fuesly der alten Welt bleibt noch immer das oft mit Undank belohnte Orakel unserer Archaeologen.

XVI. Vorlesung.

Zweiter Abschnitt der ältesten griechischen Kunst. Zeitalter des Crösus und Polycrates bis auf die persischen Kriege.

Vom früh cultivirten Kleinasien geht alles aus. Das erste namhafte Denkmal ist das Bataillenstück (gemahlt?) des Bularchus, im Zeitalter des lydischen Königs Candaules, Olymp. XV, 2. 719. a. nach Plinius XXXV. 8. S. 34. Aus Creta kommen Dipoenus und Scyllis, Schüler des Daedalus. Ueberal ist die Kunst erblich. Es giebt Daedaliden, so wie es Asclepiaden und Homeriden gab. So lebte um die Zeit jener ersten Daedaliden ein Bildgraber (Scalptor) in Chios, dessen Stammbaum herabgeht bis auf die Urenkel Bupalus und Anthemus (die Hipponax züchtigte Lucian. Philops. c. 2. T. III. p. 163.) um die 49. Olympiade. S. zu *Fabricii Biblioth. Graec.* T. I. p. 123. ed. Harles. In Aegina entstehen durch Handel und Herrschaft zur See (S. *Wesseling* zu Herodot p. 459. 48.) früh Metallgiesereien und die äginetische Bronze bleibt durch die ganze griechische Kunstperiode mit dem delischen Erzguß in Wettkampf. Plin. XXXIV, 2. Dort wird a. 798. schon Silber geprägt, und *Kalon* und *Onatas* gingen in spätern

Zeiten von hier aus. Corinth erfand a. 785 die Triremen mit den bronzenen Schnäbeln.

Die Künste erblühen in den Tempeln, nicht bloß durch Bildsäulen, sondern weit mehr noch durch *Anathemata*, Weihgeschenke, durch figurenreiche Throne, Kästen, Schilde, Dreifüße, Vasen. In Tempeln lebten die Heldensagen der Griechen, die durch epische Dichter belebt den Stoff zu Kunstwerken darboten. Sie waren die geschmückten Ahnensäle der griechischen Vorwelt. Durch die Donarien waren die Tempel nicht nur die Chronik der Vorzeit (*Creuzer* zu Charons Fragmenten p. 128.) sondern auch die alleinigen Kunstkammern. In Tempeln befanden sich die zwei größten alten Bildwerke, die Pausanias noch sah, 1) der *Kasten des Cypselus* in Olympia zum Andenken der wunderbaren Rettung des Tyrannen Cypselus als Kind in Corinth um die 30. Olympiade a. 658, aus Cedernholz in Gold und Elfenbein eingelegt auf 4 Seiten und oben auf dem Deckel. (*Heyne über den Kasten des Cypselus*, Gött. 1778. 72 S. in 4.) und 2) der *Thron des Apollo zu Amyclae*, als colossale Einfassung eines noch weit ältern Colosses des Apollo, vom Magnesier Bathycles etwa im Zeitalter des Solon, um die 50. Olympiade in Relief in Stein gearbeitet; umfasste in 28 Feldern auswendig und 14 Feldern inwendig (nach Heynes freilich hier und da willkürlicher Eintheilung in einem besondern Aufsatz über diesen Thron in den *antiquarischen Aufsätzen* I. p. 1—114.) den ganzen damaligen Kunstkreis der Götter- und Heldenfabel. Ueberal auf diesen zwei Werken charakteristischer Ausdruck, selbst bei der größten

Dürftigkeit der Zeichnung und Proportion, welcher überall noch die Ueberschrift zu Hilfe kommen muß; widrige Gegenstände; an Bilderschrift grenzende Allegorie. S. Heyne zum *Kasten des Cypselus* S. 69. ff.

Zwei Tempel fallen in diesen Zeitraum, an welchen sich die griechische Kunst am meisten verherrlichte (der Delphische war nur durch seine Weihgeschenke und Leschen merkwürdig).

I.) Das *Heräum* oder der uralte Tempel der Here, der Juno zu Samos, den Herodot für den größten erklärt, den er gesehen habe, III, 60. Apulei. Florid. I. p. 350. ed. Elment. „magna vis aeris, vario effigiato, veterrimo et spectabili opere.“ Als Baumeister dieses Tempels wird Rhoecus genannt, dem mit dem Samier Theodor vom Plinius XXXV, 12. die Erfindung der *Plastik* zugeschrieben wird. Diefs wird aus Pausanias VIII. 10. durch Erzgiessen (*χρυσευσις*) erklärt, und so ist also Plastik der *caelatura*, das Erzgiessen ganzer Statuen dem Arbeiten in Marmor und den Reliefs, der Torevtik, entgegen gesetzt. Von diesem Rhöcus gilt das Fragment des Charon, welches *Creezer* p. 130. nicht bemerkte. Man muß übrigens eine samische Künstlerfamilie annehmen, Rhöcus und dessen zwei Söhne, Telecles und Theodorus. Letzterer ist noch berühmter als Rhöcus und wird vom Plato im *Ion* mit dem Daedalus und Epeus zugleich angeführt. Aber es haben wenigstens 3 samische Künstler Theodorus nach einander geheissen, durch deren Vermischung die größten Anachronismen entstehen. Immer bleibt so viel gewiss, daß in Samos die gegossenen Bronzebilder zuerst gemacht wurden, da es vor-

her nur aus getriebenen Erzblech zusammen gesetzte Bilder (Pausan. III, 17.) gab (σφυρηλαται). Aber auch nachdem das Gießen erfunden war, wurden doch noch keine ganzen Bilder gegossen. Man goß die Bilder stückweise und heftete sie mit Nägeln, die wie Schwalbenschwänze gestaltet waren, zusammen. Pausan. VIII, 14. vergl. *Goguet* T. II. p. 227. So erklärt sich auch, wie zwei Bildhauer an zwei verschiedenen Orten zugleich ein Bild gießen konnten, wie dieß Diodor I, 98. p. 111. vom Telecles in Ephesus, und Theodor in Samos, unsern zwei Brüdern, erzählt. Ein jüngerer Theodor schnitt den Intaglio in Sardonyx oder Smaragd? den Polycrates ins Meer warf, Herodot III, 42. und verfertigte den 600 Amphoren fassenden Crater zum Weihgeschenk des Crocrus nach Delphi, Herodot I, 51. Das älteste Bild der Juno im Tempel hatte nach Pausanias Smilis, ein Daedalide, gemacht, es war verschleiert und mit Stützen, wie die ältesten Dianenbilder. S. *Eckhel Doctrin. Num. Vet.* T. II. p. 569. In spätern Zeiten wurde der ganze Tempel eine Statuengalerie und ein Bildersaal oder *Pinakothek*. S. *Apuleius* l. I.

II.) Das *Artemision* zu Ephesus. Hauptstelle beim Strabo XIV. p. 949. A — C. woraus die verworrene und verdorbene Stelle des Plinius XXXVI, 14. erläutert werden muß. Der Baumeister dieses *ersten* Tempels, woran 220 Jahre gebaut wurde, war der Cretenser *Chersiphron* (wieder ein erdichteter Name *Klug-hand*, daher die große Verschiedenheit der Schreibart, die *Saumaise Exercitt. ad Solin.* p. 571. a. nur noch mehr verwickelt). Theodor aus Samos legte den Rost zu

diesem ersten Tempel (der zweite auf der Höhe gebauete bedurfte desselben nicht) auf gestampften Kohlen. S. *Menage* zu Diog. Laert. II, 103. Das älteste Bild (ein von Himmel gefallenes, δι-
 κστες, S. zu A. A. XIX, 55.) hatten die Amazonen
 geweiht Spanheim zu Call. in Dian. 239. p.
 340. Dann kam das schwarze Bild in der Mu-
 miengestalt mit den vielen Brüsten aus oberasia-
 tischer Symbolik. — An diesem ersten Tempel hat
 die ionische Säule ihre Vollendung erhalten (wo-
 von schon um die 33 Olympiade ein Beispiel am
 Schatzhause zu Olympia vorkommt, Pausan. VI,
 19.) Die so oft belachte Erzählung beim Vitruv
 IV, 1. p. 78. ed. Rod. birgt in der Fabel-hülse
 doch ihren nicht zu verwerfenden Kern. Immer
 ist die Ableitung der Schnecke von den an bei-
 den Ohren herabhängenden Haarlocken (*concri-
 spati cincinni praependentes dextra et sinistra*)
 die man auf den Denkmälern der ältesten Reliefs
 so häufig antrifft, nicht unwahrscheinlicher, als
 die vom rankenden Akanthus oder von Stuhl-leh-
 nen. S. Stieglitz Archäologie der Baukunst Th.
 I. S. 265. Allein das Urbild der ionischen Volute
 ist ohnstreitig die perspectiv-schnecke und daher
 heißen sie auch auf einer alten Inschrift καλχαί,
 Chandler *Inscript. Alt.* p. 38. S. Fiorillo *kl.*
Schriften artistischen Inhalts, Th. I. S. 142. Vom
 Tempel der Ephesischen Diana handelt Poleni in
 dem *Saggi di Dissertazione dell' Accademia di Cor-*
tona, T. I. P. II. mit italiänischer Weitschweifig-
 keit. Eine weit gründlichere Abhandlung haben
 wir in einer Vorlesung Hirt's in den Abhand-
 lungen der Berliner Academie der Wissenschaften
 aufs Jahr 1803. zu erwarten.

Es haben sich noch mehrere Werke aus dem Zeitalter des alten Stils erhalten. Man muß aber den ältesten und ältern Stil unterscheiden und auch hier die spätere Nachahmung aus Religiosität oder Gewinnsucht von der ächten Antike sorgfältig unterscheiden.

Zu den ganz alten Monumenten gehören ein Bas-Relief und eine Statue der Minerva in der Villa Albani, vor allen aber die ältesten griechischen gemahlten Vasen, wo die Figuren schwarz auf rothem Grund sind. Sie sehen ganz silhouettenartig aus. Die Details, als Augen, Ohren, Falten u. s. w. sind gewöhnlich mit weißen Strichen dazwischen angegeben. S. Meyer in der Abhandlung *über den Raub der Cassandra* S. 9. Beispiele bei Caylus, in Winkelmanns *Monum. ined.* n. 100. in Passeri's und in den zwei Hamiltonischen Vasenwerken. Die weitem Fortschritte sind am Cippus im Capitolinischen Museum mit dem Merkur, Apollo und Diana, *Mus. Capit.* T. IV. n. 56. und an der dreieckigten Ara in der Villa Borghese oder Pinciana zu sehen, wovon Winkelmann in den *Monumenti* n. 15. nur die eine Seite (mit allen Verfälschungen der Restauration) mittheilte, die aber nun *Visconti* auf der Hilfstafel B zum *Pio-Clement.* T. VI. nach allen drei Seiten und mit einer trefflichen Erläuterung p. 86—88. begleitet gab. Man sieht daraus, mit welcher Anstrengung damals das Wissenschaftliche gesucht und geübt wurde. Man fiel ins Uebertriebene, weil man alles auszudrücken suchte und that zu viel, weil man befürchtete, zu wenig zu thun. Die Contoure sind expressiv aber steif, die Augen ins Länglichte gezogen, die

Haarlocken mühsam gedreht und an den Seiten in schneckenförmigen Windungen (*à tirebouchon*) herabfallend (die Bauernsprache der ältern Römer nannte sie *capronas*. S. die mahlenden Worte des Apuleius in *Floridis* I. p. 342. 1.) der Gang gewaltig einherstürmend (in homerischen Flugschritt, Vols *myth. Br.* I, 148. ff.). Daher flatternde Gewänder, voll steifer, ausgezackter Falten, die Zipfel in Schwalbenschwänzen gebogen. (Auf ganz alten Vasen sehen die Gewänder ganz sackförmig. S. *Millin Monumens inédits* T. II. Liv. I. p. 4.) Die Gesichtszüge ermangeln durchaus des Charakters. Venus, Diana, Pallas und auf den untern Abschnitten der borghesischen Ara die 3 Grazien und Horen unterscheiden sich durch nichts als durch die Attribute. Man würde den Merkur ohne den Schlangenstab für einen Hercules, und diesen ohne die Löwenhaut für einen Apoll halten können. S. *Meyer* in den *Horen* 1795 St. II. S 33. ff. wo auch die Berührung der Extreme in den Werken dieses ganz alten Stils und den Figuren auf den Triumphbögen des Severus und Constantius fein bemerkt wird.

Werke des ältern Stils, um die Zeit des Crösus, Polycrates, der Pisistratiden, Bupalus, Anthermas, Agelades, um die 66 Olymp. Die Plastik beruht nun auf richtigerer Zeichnung mit Kenntniss der Proportion. Die Stoffe sind dem Willen des Künstlers unterworfen. — Das Basrelief in der Villa Albani mit den 9 Gottheiten (*Winkermann Monum. ined.* n. 6.) hat schon in den Figuren mehr Schlankheit und die Verschiedenheit der Characktere blickt durch, freilich nur noch wie auf einem bewegten Wasserspiegel zurückge-

spiegelt. Schon zeigt sich die Maïestät des Jupiters, die Weichheit des Bacchus, der Stolz der Juno in den ersten Grundzügen. Hieher gehört ferner das Puteal (runde Einfassung eines Tempelbrunnen oder Behälters für Weihwasser) oder der sogenannten *ara tonda* mit den 12 Gottheiten im Capitol in *Winkelman Mon. ined.* n. 5. und im *Museo Capit.* T. IV. n. 22. wo Ceres und Vesta nur eine Gottheit ausmachen; und das Bas-relief des Callimachus mit dem voraus tanzenden Faun und den 3 Bacchantinnen, die sich durch ihren gemessenen Schritt auffallend von den begeisterten Stellungen des spätern Stils auszeichnen, im *Museum Capit.* T. IV. n. 43. Hier entdeckt man an der Faunenfigur schon deutliche Spuren des faunistischen Ideals.

Hieher sind auch zwei vorzügliche Stücke der Dresdner Antikengallerie zu rechnen.

1.) *Der Sturz einer antiken Pallas* (der Kopf gehört in eine spätere Zeit), merkwürdig durch die breite Brust und die schmälern Hüften, ganz im Geist des ältern Stils. Die häufigen und kleinlichen Falten liegen hart an, sind aber mit der höchsten Genauigkeit und Mühsamkeit gearbeitet, ganz wie auf dem Bas-relief des Callimachus. Das Auffallendste am Bilde ist die Form der über die Tunika geworfenen Peplus, der von der Schlangenumgürteten Brust herab, durch höchst kunstreiche Zusammenbrechung senkrecht herablaufender Falten, einen hochaufgebauchten fast 2 Zoll breiten Streifen für Figuren-stickerei bildet. Der Streifen hat 12 Felder (jeder 2 Zoll Höhe), wovon nur die obersten zum Theil verdeckt sind. Es ist ein $\delta\omega\delta\epsilon\kappa\alpha\theta\epsilon\omicron\varsigma$

eine Vorstellung der 12 grossen Götter im Kampf mit den hier noch ganz menschlich gebildeten Giganten; den Jupiter, vom Wagen herab die Donnerkeile schleudernd, ausgenommen, sind es lauter Symplegmen des Ring- und Faustkampfes. Aus keiner Schriftstelle des Alterthums liess sich die wahre Form der Stickerei auf dem Panathenäischen Peplus bestimmen (S. die vollständigsten Colлектaneen in *Meverius Panath.* c. 17. 18. p. 24—28. und die Citate bei *Fischer* zu *Platos Euthyphron* c. 6. p. 27. ed. post.) Aber hier wird alles deutlich. Der vorn herablaufende Streif (*latus clavus*) erinnert an die ägyptischen Bilder vom frühesten Zeitalter, wo vorn gleichfalls eine hieroglyphisirte Leiste bis auf die Füsse herabgeht, z. B. *Caylus Recueil.* T. IV. pl. 1. Es ist jetzt eine bekannte Sache, dass durch die Cecropische Colonie der Dienst der Neith aus Sais zuerst nach Athen kam (S. nach *Jablonski's* gelehrter Abhandlung *de Neithā* in den *Miscellan.* Lips. T. VI. p. 447. *Smith's* Abhandlung in den *Commentariis Societatis Antiquariorum Londin.* Vol. I. p. 258. ff.) und dass selbst der Name Athena aus Neitha entstand (S. *te Water* in *Jablonski Voces Aegyptt.* p. 426.). Gewiss erhielt sich also auch in diesem sonderbaren Streifen am Peplus der Minerva das altägyptische Statuencostum. Uebrigens kann dieß ganze Bild, so weit es erhalten ist, des unglaublichen Fleisses wegen, womit es gearbeitet wurde, als wahrer Mafsstab des ältern griechischen Stiles gelten. Abgebildet in *Marbres de Dresde* n. 23. in *Kupfern* zur *Dresdner Antiken Gallerie* von *Lipsius* n. 2, am schönsten in *Becker's Augusteum* P. I. n. IX. X.

II.) *Der dreiseitige Candelaberfuß* eines dem Apollo geweihten großen Leuchters mit einem Relief auf jeder Seite, das sich auf den Dienst des Gottes zu Delphi bezieht. Die eine Seite, die Apollo, den Dreifußräuber Hercules verfolgend, vorstellt, ist bekannt. Dieser Dreifußraub hat sich auf einer Menge alter Reliefs (S. Pacianti *Monumenta Peloponn.* in Praefat. ad T. I, p. XXXIII—XXXVI. *Indicazione Antiquaria per Villa Albani* p. 13. und Marini in seiner Dissertation *de' Candelabri*) und Gemmen im altgriechischen Stil (*Caylus Recueil*. T. IV. pl. 34. *Gori Mus. Etrusc.* T. I. p. 199. *Lanzi Saggio* T. II. p. 168.) erhalten und gehört zu den Thaten, die der spätere Kunstcyclus verschmähete (Heyne *antiq. Auf.* I, 3.) Aber die große Schwierigkeit liegt in der Erklärung der zwei andern Seiten. Becker im *Augusteum* Heft I. zu Taf. V—VII. nimmt an, Hercules habe zugleich auch den Köcher des Apollo und die Orakelschlange entführt, und gründet darauf die Erklärung der zweiten Seite, wo zwei Figuren einen Köcher, der auf einer Säule aufgerichtet steht, zu weihen scheinen. Hier werde der geraubte Köcher aufs neue consecrirt. Allein von einer Schlange, die den Orakel-dreifuß wirklich bewacht hätte, schweigt das Alterthum. Die vielfach gebildete Dreifuß-schlange ist bloß Symbol des Pythons, durch deren Erlegung Apollo im Besitz des Orakels kam. Das, was Schlange seyn soll, hat schon Winkelmann richtig als scythischen Bogen erkannt. Den Köcher hat Hercules als Bogenschütze, so gut als Apollo selbst. Auf den zwei Vasen vom altgriechischen Stil, die Wilh. Tischbein in Kupfer gestochen, aber noch

nicht edirt hat, wovon Hr. Hofr. Becker nur die eine durch den Grafen von Lamberg kannte, haben *beide* Götter, sowohl der verfolgende, als der verfolgte, sogar geflügelte Köcher. Da nun an Köcherraub hier nicht zu denken ist, so fällt auch die darauf gegründete Auslegung des zweiten Reliefs weg. Zur Erklärung der weiblichen Figuren könnte die Iris auf vier unedirten Reliefs der Villa Albani, wovon Zoega *de usu obeliscorum* p. 212. not. 16. spricht, in so fern als daraus klar wird, daß im delphischen Kunstkreis eine Menge Weihungen und weibliche dienende Figuren abgebildet wurden, die uns jetzt durchaus räthselhaft bleiben müssen. Weit leichter zu erklären ist die dritte Seite mit Hilfe des Reliefs aus der Villa Albani, der Apotheose des Hercules, von Muratori *Thesaur. Inscriptt.* T. I, p. 60. und bei Doni T. I. tab. 6. abgebildet, und von Corsini besonders erläutert. Hier weiht Amphitruo dem Apollo den Dreifuß wegen des Alcaeus, neben ihm steht Admata, die Priesterin der argivischen Juno, die zuerst dem Hercules göttliche Ehre erwies. Vergl. Heyne *antiqu. Aufsätze* I, 30. Hier wäre also die Deutung: 1) Hercules raubt den Dreifuß. 2) Aber Hercules selbst wird vergöttert. Diese Apotheose wird durch die Weihung seines Köchers durch einen König mit dem Scepter und einer Priesterin vorgestellt. 3.) Amphitruo, jetzt als Priester mit dem Lorbeerkranz und Weihwedel statt des Scepters, weiht dem Gott zu Delphi zur Dankbarkeit einen besondern Dreifuß. Die ihm gegenüber stehende weibliche Figur ist wahrscheinlich die Priesterin Admata, oder eine Pythia. — Hercules und Apol-

Io unterscheiden sich auf diesem Werke in ihren Gesichtszügen treffend von einander. In den Köpfen und Stellungen des Königs und Priesters auf den zwei übrigen Seiten herrscht Würde nicht ohne eine gewisse Zierlichkeit und Anmuth. Höchst bemerkenswerth, selbst für die Incunabeln aller spätern Schnörkel und sogenannten Grotesken, sind die Verzierungen von Laubwerk, Sphinxen oder Satyren an allen 3 Ecken, mit Fratzen vermischt, die der reinere Geschmack späterhin verschmähete. An die 3 Jahreszeiten, so witzig auch der Gedanke ist, dürfte daher wohl schwerlich zu denken seyn. Abbildungen in *Marbres de Dresde* n. 3. und mit musterhafter Genauigkeit im *Augusteum* I. n. V. VI. VII.

XVII. Vorlesung.

II.) Epoche. *Hohe und schöne Kunst.* I. Abschnitt. Zeitalter des Pericles und Phidias. Vom Ende des persischen Kriegs bis zum peloponnesischen Krieg eingeschl. Olymp. 82 — 102.

Allgemeine Betrachtung. So wie alle Götterbilder anfänglich gewaffnet waren, so war auch die männliche Bildung überall die vorherrschende. Daher wurde auch das Ideal der männlichsten Weiblichkeit, das der Minerva, zuerst bestimmt. Bei den männlichen Statuen kam alles auf Vermählung der ausdrucksvollsten Kraft mit der gewandtesten Geschmeidigkeit an. *Tragende* und *bewegende*, und *getragene* und *bewegt* werdende Gliedmaassen des Körpers. Die Musculatur der Schultern und des Rückens, der Bau der Brust, als den Trägern des Kopfs und der Arme, die Kraft der Hüften und Schenkel bestimmt die Stärke. Die züchtige Beschränktheit des Unterleibes (*venter castigatus*), die Geschmeidigkeit der 4 Extremitäten giebt Schlankheit und Schönheit. Beim ältern Stil hat die Muskelkraft der bewegenden Theile das Uebergewicht, beim hohen Stil vermählt sich Stärke und Gedrungenheit (*statuae quadratae*) mit behender und zart proportionirter Geschmeidigkeit. Beim schönen

und anmuthigen Stil bekommt die Schlankheit und Niedlichkeit durch Verkleinerung des Kopfs und Schmeidigung der bewegten Glieder und der ganzen Taille den Vorzug. Vergl. Lanzi *Notizie preliminari* p. XXIII.

Historische Uebersicht. Durch die Siege bei Salamis, Olymp. 75, 1. a. 480. und bei Plataea und Mycale an einem Tage (d. 25. Sept. Olymp. 75, 2. a. 479.) werden die Griechen frei und reich. Durch die 3 Männer, Themistocles, Aristides, Cimon, wird Athen in weniger als 50 Jahren der herrschende und mächtigste Staat. Athen wird prächtiger erbauet, der Piraeus vollendet, jährlich 20 Triremen zu bauen beschlosssen. Von der 77 Olympiade an durch Anlegung der Bundeskasse von jährlich 460 Talenten gegen den persischen Erbfeind, erst in Delos, dann in Athen, erhält diese durch Cimon's Politik (Plut. in Cim. c. 11. T. III. p. 260. *Hutt.*) allein die Triremen rüstende Stadt Seeherrschaft und Hegemonie. Athen hatte in seinem steinigen Gebiete ohngefähr die Größe von Alt-Wirtenberg und gegen 21000 Freibürger. Dennoch erstreckte es von Cypern bis zum thrazischen Bosporus und von da zurück längst der thrazischen Metallküste hin bis nach Euböa in einem Küstenkreis von 200 deutschen Meilen seine unbeschränkte Herrschaft, nahm von 40 Inseln Besitz, unterwarf sich durch seine Flotten zweimal Samos und die Colonieen des zerstörten Miletus. Der Name Grieche sinkt mit dem des Atheners zusammen, und Athen verdient den Epitaphios des Pericles und den isocratischen Panegyricus. S. die kräftige Uebersicht in Gillie's *History of Greece* T. II. p. 177—180.

ed. Basil. und *Meiners Geschichte der Wissenschaften* II, 140—156. Herabwürdigende Rhetoricationen nicht nur in *de Pauw Recherches* oder in den *Republiken des Alterthums* (Leipz. 1798.) sondern selbst in Schlötzers Weltgeschichte S. 269. ff.

Das Zeitalter des Pericles und der höchste Flor Athens am lebendigsten geschildert in dem schon 1740 in Cambridge geschriebenen, aber erst 1798. fürs große Publikum edirten *Athenian Letters* (Basler Nachdruck 1800. in 3 Bänden) nach der trefflich ausgestatteten Uebersetzung von Jacobs, *Atheniensische Briefe*, Leipzig, Fritsch 1799. 2 Bände. Sie dringen tiefer ein und gewähren schnellere Ueberblicke als Barthelemy's glänzende Mosaik, die Reisen des j. Anacharsis, wozu sie übrigens die erste Veranlassung gaben.

Wohlhabenheit und Prachtliebe sind Bedingungen zum Flor der Künste. Aber es kann dabei ein doppelter Fall eintreten. Ein jeder macht davon bloß Gebrauch für sich (so die Modernen, wo jeder nur seinen Garten, seine Villa, sein Haus ziert), oder alle nur für den öffentlichen und gemeinen Ruhm. So in Athen bis auf die Zeiten des Aristipp und Demosthenes. *Privatus illis census erat brevis, commune magnum.* Heyne antiqu. Aufs. I, 173. ff. *Meiners* Preilsschrift, über den *Luxus der Athenienser*, nebst den zwei Accessits. Zum Beispiel dienen die Privatwohnungen der Athener. S. Stieglitz *Archaeologie der Baukunst* I, 35. III, 151. 152, Allein die Prachtliebe der Athener, die sich selbst aus Furcht vor dem Ostracismus, nur in Werken für den Staat zeigen konnte, hätte sich doch leicht in bloßen Schau-

geprängen, Tetralogien der Schaubühne, Spielen und Tänzen erschöpfen können (man vergesse dabei die 1000 Heliasten nicht, *Meiners Gesch. der Wissensch.* II, 150.) Es bedurfte noch eines besondern Anstosses, daß das Zeitalter des Pericles den höchsten Flor der vollkommensten aller bildenden Künste, der Plastik, hervorbrachte. Nicht reiner Kunstsinn, oder der Wunsch, die Bürger zu veredeln, nein, nur der wirksamere Stachel der Nebenbuhlerschaft und Eingebungen der Politik bewirkten dieß Wunder.

Cimon und *Pericles*, Nebenbuhler und Factionshäupter, halten sich eine Zeitlang das Gegengewicht. Cimon's Prachtliebe begnügte sich nicht bloß, den Bau der 40 Stadien langen Doppelmauer, (*brachia*, τα σκελη. Thucyd. I, 107. 8. Strabo IX. p. 606. A.) anzufangen, sondern er schmückte auch den großen Platz zu Athen mit dem verschönerten Säulengang und machte aus der Stoa Pleisianactia eine Poecile. Der erste Meister in Tetrachromen, der schaffende Polygnotus war Cimon's Hausfreund und der schönen Elpinice, Cimon's Schwester, begünstigter Liebhaber. Unentgeltlich verherrlichte dieser sich und seine Elpinice durch seine gemahlten Trojanerinnen (sie standen auch schon in der Lesche zu Delphi von seinem Pinsel) dort, wo er zugleich die Großthat von Marathon abconterfeierte. S. die Hauptstelle in Plutarch's Cimon c. 4. T. III. p. 249. vergl. Plin. XXXVI, 9. s. 36. Micon und Panaenus waren nur Polygnots Gehilfen dabei. Cimon unterlag darauf der Cabale des Pericles, wurde Olymp. 80, 1. verwiesen, 8 Jahr später zurückberufen, siegte bei Cypern und en-

digte Olymp. 82. 2. der 51jährigen Krieg mit den Persern, durch jenen für sie schimpflichen Frieden (Wessel. z. Diod. T. I. p. 480.), worin der Großkönig vom ganzen ägeischen Meer ausgeschlossen wurde, starb aber gleich drauf, und Pericles herrschte nun ohne allen Nebenbuhler. Allein das Beispiel Cimon's, die Athener durch Prachtgebäude und Kunstwerke zu fesseln, ging für Pericles nicht verloren. Noch während der Zeit, wo Cimon die athenische Seemacht gegen die Perser befehligte, machte Pericles den ersten Versuch, dessen wunderbares Gelingen für alle folgende Unternehmungen entscheidend wurde. Er erbaute noch, als Privatmann, ohngefähr um die 81 Olympiade, das

Odeum. Die Hauptstellen sind beim Vitruv V, 9. p. 198. (wo doch vielleicht die historisch unrichtige Lesart: *Themistocles columnis lapideis disposuit* im franeckerschen Codex bei Oudendorp. zum Thomas Mag. p. 930. die richtige ist, und nur von Vitruvs Unkunde zeugt) Plutarch in Pericles c. 13. T. II. p. 398. Pausan. I, 20. und Dicäarch nach *Hemsterhuys* Verbesserung in *Wesselings Probabil. Crit.* c. 37, p. 335. Alles bezog sich in Athen auf den Dienst der Schutzgöttin Pallas, und auf den Mittelpunkt desselben, die Panathenäen. Pericles ordnete zuerst zu den gymnischen Spielen und Decurionen zu Pferd und mit Fackeln, auch musikalische Wettstreite an, da dramatische Schauspiele *nur* an den Bacchusfesten statt haben konnten. Das eigentliche Theater gehörte nur den dramatischen Wettkämpfen. Er mußte also einen andern Platz für diese Wett-

kämpfe der Citharöden und Rhapsoden haben, und *dazu* erbaute er das Odeon, wo zugleich auch in einer anstossenden Rüstkammer (πομπειον *Meursius* Lect. Att. II, 15. T. V. p. 1819. Thes. Gronov.) die Festgeräthe aufbewahrt wurden. Man sehe die Beweisstellen in *Meursius Panathen.* c. 10. p. 15, Die Form einer *bedeckten Ronda* (*tholus*) um die inwendig Säulen herumlaufen, schien ihm akustisch die passendste. Dabei wußte er aber auch der Eitelkeit des Pöbels zu schmeicheln, indem er die in der Schiffswerfte des Piraeus ungebraucht liegenden Maste und Trummern der persischen Flotte, die bei Salamis zerstört wurde, zum Sparrwerke des Daches (also erstes Modell der beliebten Bohlendächer!) anwandte und dem Volke einbildete, die Cuppel sei eine Nachahmung des vielbesungenen goldenen Prachtgezelts, worin Xerxes auf einem sidonischen Schiff die große Schiffsmusterung gehalten hatte. S. *Brissonius de regn. Pers.* III. p. 322. f. (die deutlichste Vorstellung macht man sich aus Alexanders, den Persern nachgeahmten, Prachtzelt mit 50 Säulen. *Perizon.* zu *Aelian* V. H. IX. 3.) Mit vieler Einsicht in die Gesetze der Akustik endigte sich die Bühne, den Sitzen der Zuschauer gegenüber, in 3 Wänden, die unter stumpfen Winkeln an einander stießen. Vergl. *Stieglitz Archaeologie der Baukunst* II, 222. ff. Le Roy hat in seinen *Monumens de la Grece* P. I. pl. 9. p. 18. die Ruinen eines vorgeblichen Odeums abgebildet. Es müßte das von Ariobarzanes wieder aufgebaute gewesen seyn, da das Pericleische von Aristion, dem General der Mithridates, um

dem Sylla das Holz zu Belagerungswerken zu entziehen, (also steckte viel Holz in diesem Gebäude!) verbrannt worden war. S. Appian. Mithridat. c. 28. T. I. p. 695. *Schw.* Das neue wurde wieder in Zeltform aufgebauet und so sah es Pausanias. Ein zweites von Herodes Alticus erbauetes Odeum wurde von *Le Roy* und *Stuart* *Antiquitt. of Athens* T. II. p. 33. für ein Theater des Bacchus angesehen. S. *Rode* zu *Vitruvs Uebersetzung* Th. I. S. 252—54. *Stieglitz* nimmt vielleicht zu freigebig drei Odeen an. *Martini über die Odeen der Alten* hat viele, aber nicht verarbeitete Collektaneen.

Diese Odeen, die sich bald über ganz Griechenland und die Colonieen verbreiteten, weil jede Stadt ein kleines Athen seyn wollte, sind die eigentlichen Prototypen unserer modernen bedeckten Theater, und müßten, um die akustischen Bedingungen zu erfüllen, die *Louis Catel* in seinen *Vorschlägen zur Verbesserung der Schauspielhäuser* (Berlin, 1802, in 4.) S. 23 angiebt, wohl noch fleissiger studirt werden, als die offenen eigentlichen Theater der alten Welt, die ein Palladio nachbilden, aber kein Erdmannsdorf mit unsern neuen Bedürfnissen in Einklang bringen kann.

Ueberhaupt wurden durch dieß Odeum nicht nur die spätern Römer zu ihrer Seegelüberspannung über die Theater (*velaria*) veranlaßt: sondern es war auch überhaupt nun für die Prachtgebäude mit Kuppeln ein größeres Muster gegeben, als die *tholi* zu Delphi u. s. w. bis jetzt gewesen waren.

In diese Zeit fällt auch der Tempel der Minerva am Ilissus und der Sunias. Der Baumeister Iktinus bauete den grossen Einweihungstempel zu Eleusis, einen Hypäthros fürs erste ganz ohne Säulen und Porticus, weil die mystische Bestimmung des Tempels keine Spaziergänge duldete. S. Vitruv Praefat. ad lib. VII. und Sainte Croix *sur les mysteres in der neuen Ausgabe.*

XVIII. Vorlesung.

Zeitalter des Pericles und Phidias. Olymp. 83, 1. starb Cimon und nun beherrschte Pericles die Athener 20 Jahre lang mit einer Geistesüberlegenheit, der selbst sein heftigster Gegner, Thucydides, seine Achtung nicht verweigern kann. S. Meiners *Geschichte der Wissensch.* II, 150. ff. In diesem kurzen Zeitraum erhielt Athen köstlichere Tempel, Säulengänge und Kunstwerke, als Rom in 7 Jahrhunderten, obgleich Weltbeherrscherin, sich verschaffen konnte. Sokrates, Sophocles, Euripides, Aristophanes, Thucydides waren seine Zeitgenossen. Jetzt erst wird Athen die Hellas von Hellas, *ex qua urbe doctrina in omnes terras distributa est*. Der staatskluge Demagog setzte aus Politik fort, was er aus Eifersucht gegen Cimon begonnen hatte. Der Nationalstolz der Athenienser wurde durch alle Kunstschöpfungen des Pericles mächtig geschmeichelt. Athen, die Herrscherin Griechenlands, sollte nun auch die prächtigste Stadt werden. Pericles verwandte nach und nach 4000 Talente auf diese Werke (*Gellies* T. II. p. 301. schätzt dieß auf 7 Millionen Pf. Sterling nach *unsern* Geldwerth). Der ärmere fand Verdienst, und die Kunst gehörte nicht zu

den niedrigen Geschäften (βαυυσοι). Hieran konnte also jeder Athener mit Ehren Theil nehmen.

Es waren die ausgesuchtesten Stoffe und zu diesen die fertigsten Arbeiter in Menge vorhanden. Eine Stelle in Plutarchs Pericles c. 12. T. I. p. 396. *Hutt.* zeigt dies am deutlichsten. *Als Stoffe fanden sich hier Marmor, Bronze, Elfenbein, Gold, Ebenholz, Cypressenstämme.* Sehr merkwürdig ist hier gleich zuerst der Marmor. Bis jetzt hatte man nur parischen (*Salino*, worunter der vorzüglichste der von *Lygdos*) cyprischen und aeginetischen Marmor gebraucht. Nun wurden die *pentelischen* oder hymettischen (denn sie sind einerlei) *Marmorbrüche* entdeckt (deren Aeschines, um die 86 Olymp. schon als im Hause des reichen Polytion neben den Cypressenholz-täfeleien gebraucht, gedenkt Dial. II, 8. p. 59. und die Xenophon, als ein Hauptproduct des Landes, das auch nach Persien ging, erwähnt de Vectigal. c. 1. p. 76. *Zeun.* Livius selbst bringt bei den Prachtgebäuden der Athener das *domesticum marmor* vor allen in Anschlag XXXI, 28. Vergl. *Caryophil. de marm. antiqu.* p. 4. f. 59. f. und die Citate in Fischers Index zum Aeschines s. v, πεντελικοι. *Winkelmann Gesch. der Kunst* p. 250. Dresdn. Ausg. hat ihn nicht richtig zu bestimmen gewußt. Es ist der *Cipola* oder *Cipollino* der Italiener, aus welchem selbst *Fea* T. III. p. 457. sich nicht herausfindet. *Dolomieu* bestimmte ihn zuerst genau, vergl. *Millin Monumens inedits* Vol. II. Livr. 1. p. 44. Er läßt sich leichter spalten. Daher brauchte ihn Byzes am Naxos zuerst zu Dachziegeln. *S. Analect.* T. III. p. 283. n. 207. Man deckte damit den Jupiter-tempel zu Olympia.) Unter den

übrigen Materialien wird das Cypressenholz genannt, das man wegen seiner Dauer, da es der Fäulnis widersteht (S. Bode *a* Stapel zum Theophrast de Plant. V, 5. p. 525.) und wegen seiner Tauglichkeit zu schöner Politur vorzüglich schätzte und aus Creta verführte. Nun kommen beim Plutarch die Arbeiter in diesen Stoffen: *Holzarbeiter*, *Thon-Bildner*, *Bronzearbeiter*, *Marmorbildner*, *Färber* (diese beziehen sich auf die von der Bemahlung der Holzbilder, *Winkelm. Storia* T. 1. p. 21. auch auf die Marmorbildnerei übergetragene Anfärbung; so entdeckte man an der Frise vom Parthenon, die Choiseul Gouffier nach Paris brachte, noch die deutlichsten Spuren von Färbung, Millin *Monumens inédits* Vol. II. Livr. 1. p. 48. und die blaue Farbe an der Minerva von Velletri, S. Fernow in N. T. *Merkur* 1798. T. I. p. 299.) *Goldschläger* und *Elfenbeinbereiter* (χρυσου μαλακτῆρες καὶ ἐλεφαντος, wie auch Facius *Excerpta e Plutarch. Opp. quae ad artes spectant*. p. 9. richtig verbesserte. Die Goldschläger waren vorzüglich zu den goldenen Gewändern der Bilder und Vergoldungen der Haare u. s. w. nöthig. Man hatte es darin, nach Plinius, sehr weit gebracht. S. Buonarotti *Osservazioni sopra alcuni medaglioni* p. 370. nebst den Bemerkungen von Beckmann in den *Beiträgen zur Gesch. der Erfindungen* IV. p. 564. Die Elfenbeinbereiter heißen eigentlich solche, die das Elfenbein erweichen und geschmeidig machen. Es ist aus der Stelle Plutarchs *an vitiositas sufficiat*. c. 4. T. III. 9. ed. Wytttenb. bekannt, daß man vermöge eines Absuds von Gerste, ζυθος, S. Jablonski *Voces Aegyptt.* p. 76—79. mit *te*

Waters Anmerk. das Elfenbein erweichen und formen konnte. Man setzte wahrscheinlich die *Atropa Mandragora* dazu. S. *Dioscorid.* IV, 76. p. 274. Vergl. *Heyne super veterum ebore* Comment. II. in *Commentt. Nov. Gott.* T. I. p. 125.) *Mahler, Sticker* (für Teppiche zu den Processionen und für die Garderoben der Götterbilder) und *Reliefarbeiter*. Aber alles dies wäre eine todte Masse geblieben, wenn nicht *Pericles* an dem *Phidias* einen schaffenden, ordnenden Genius gefunden hätte. „Die Aufsicht und Anordnung bei allen diesen Werken hatte *Phidias*, (sagt *Plutarch* in *Pericle* c. 13. T. I. p. 397. vergl. p. 399.) ohngeachtet große Baumeister und Künstler alles besorgten.“ Das erste große Werk war der

Parthenon oder der Tempel der ewigen Jungfrau *Pallas Athene* auf der Burg, *Acropolis*, in 10 Jahren, zwischen der 83 und 85 Olympiade, gebauet. *Heyn.* antiqu. Aufs. I, 200. Baumeister sind *Iktinus* und *Callikrates*. Ersterer giebt nebst den *Carpion* eine Schrift darüber heraus. Er wurde um 50 Fufs gegen den Tempel, den *Xerxes* verbrannt hatte, vergrößert, und hatte 100 attische Fufs (102 engl. Fufs 2 Zoll nach *Stuart.* T. II. p. 3.) in der Breite, in der Länge 227 Fufs, in der Höhe gegen 69 Fufs. Die Benennung *Hekatompedos* kann nicht ihrer ersten Bedeutung nach eine Fläche von 100 Fufs im Quadrat bezeichnen (nach II. XXIII, 164. mit den Schol.) wie es doch das *Etym. M.* s. v. verstanden haben will. Besser erklärt es *Harpocration* s. v. er sei wegen der *Symmetrie* so genannt worden. Die *Symmetrie* bestimmt sich nach der Breite. Vergl. *Hesychius* T. I. c. 1126. *Stuart.* T. II. p. 8. und *Facius* zu

Plutarchs Excerpten p. 204. Nach den Collekta-
neen des Meursius in Cecropia c. 14. p. 30. ff. ist
Stuart *Antiquities of Athens* T. II. ch. 1. das
Beste, was wir hierüber besitzen. Le Roy war
zu eilfertig und ist oft unzuverlässig. Es war ein
Hypäthros dorischer Ordnung, Peripteros Amphi-
prostylos, 8 canelirte dorische Säulen am Pronaos
und Opisthodomos, auf jeder Seite 17 Säulen. Er
stand auf 3 Stufen. Innerhalb des Porticus waren
noch 2 Stufen. Erhaben in dorischer Simplicität!
Zwei Giebel, in deren Tympanis zu Zeiten des
Pausanias vorn die Geburt, hinten der Streit der
Minerva mit dem Neptun en Relief abgebildet war.
Zwischen den 92 Metopen, wenigstens auf der
Südseite des Tempels, die Centauromachie. An
der Frieze um die Cella herum der Prachtaufzug
an den Panathenäen. Beiderlei Bildwerke, die
wir noch aus köstlichen Ueberresten kennen, ath-
men den Geist des großen Phidias und sind, so
wie alle Ideen dieses Meisters, stehende Musterfor-
men geworden. Zu welchen gymnastischen
Kampfstellungen und Symplegmen bot der Kampf
der Heroen (durch den Theseus wurde die Vor-
stellung national) mit den Rossmenschen nicht
den erwünschten Stoff dar? Von den sehr ver-
stümmelten Ueberresten gab Stuart *Antiquities
of Athens* T. II. chapt. I. pl. X. XI. XII. schon
die Gruppen, die noch am deutlichsten zu sehn wa-
ren. Auf spätern Reliefs der Sarkophagen, wie z.
B. im *Mus. Pio-Clement.* T. V. pl. XI. XII. und
auf Vasengemälden z. B. in *Tischbein's Engra-
vings* T. I. n. 11. erkennt man bald Copieen die-
ser Metopen-reliefs. S. Böttiger *Vasengemälde*
P. III. p. 86. — Durch die Darstellung der Pro-

cessionen auf der Frieſe des Tempels ſelbſt, wo von *Stuart* pl. XXX. einen trefflichen Ueberblick gegeben hat, mußte der Nationalſtolz der Athener um ſo mehr geſchmeichelt werden, als auf denſelben Frieſen auch die Götter im Mittelpunkt unter dem Gottgeliebten Volke ſitzend abgebildet waren, Neptun, Ceres, Juno u. ſ. w. S. pl. XXII. XXIII. Man kann nach den noch vorhandenen Ueberreſten die Proceſſion in die 4 Hauptpartieen der reitenden Jünglinge (von unſäglicher Schönheit, Bewegung und Mannigfaltigkeit, S. pl. XIII—XVII. XXVIII. XXIX.) der fahrenden Götterwagen, pl. XVIII—XX. der paarweiſe gehenden Bürgerinnen, der zwei Canephoren, der Skaphephoren, Amphoraphoren, und Candelaberträgerinnen nebst einigen Epheben und Gymnasiarchen pl. XXI. XXII. XXIV. XXVI. und der geſchmückten Opferſtiere, die jede atheniſche Coloniſtadt zum Feſte ſchickte, pl. XXI. XXVII. eintheilen. (Man thut wohl, hierbei die gelehrten Collektaneen des *Meursius* in ſeinen *Panathenäen* (Lugd. Bat. 1619.) nachzuleſen, die *Barthelemy* in ſeinen *Voyage d. jeune Anacharsis* T. III. p. 103—108. zu einem glänzenden, aber nicht immer richtigen Tableau verarbeitet hat).

Die Zerstörungsgeschichte dieses herrlichen Denkmals vom Jahre 1676. wo *Spon* und *Wehler* ihn noch in großer Herrlichkeit ſahen, (S. *Voyage* T. II. p. 173. ff.) bis auf die neusten Zeiten giebt *Millin Monumens inédits* Vol. II. Livr. I. p. 43. Nicht *Morosini* (der doch auch Metopen davon entführte, S. *Caylus Recueil*. T. V. p. 178.) sondern Königsmark ließ im Jahre 1687. den schönsten Theil deſſelben durch Bomben in

die Luft fliegen. S. Fanelli *Atene Attica* III. n. 660. 61. p. 308. f. Stuart und le Roy. Der Franzos eilte dem Britten zuvor, aber das Werk des Britten verdunkelte durch Schönheit und Gewissenhaftigkeit den nicht immer genauen Nebenbuhler. Noch sind Stuart's *Antiquities of Athens* Vol. I. II. (der dritte von Revett ist gelehrter, steht aber der stuartischen Arbeit weit nach) durch kein anderes Werk auch nur von fern erreicht worden. *Delettre* in seiner *Galerie Antique* hat das Originalwerk durch seine verfehlten Contoure nur noch bekehrungswürdiger gemacht. Von *Millin* haben wir eine möglichst vollständige Restauration und Sammlung aller zum Parthenon gehörigen Denkmäler, von Dubois gestochen, zu erwarten. Zur Grundlage dienen die bei der kaiserl. Bibliothek in Paris befindlichen (freilich sehr flamändisirten) Zeichnungen, die 1670 der franz. Gesandte an die hohe Pforte Ollier de Nointel von dem noch ganzen Tempel machen ließ, wovon Montfaucon *Antiquité Expliquée* T. III. pl. 1. eine Probe bekannt machte. Berühmter ist die von Choiseul Gouffier dort erworbene, jetzt im *Musée Napoleon* befindliche Frieze von 6 Jungfrauen und 2 ordnenden Magistratspersonen (S. Pollux VIII, 93.) der Procession, auch in seiner Verstümmelung noch ein herrliches Muster fürs Studium der Draperie. *Millin* hat es an ang. Ort zuerst edirt und erläutert. Möchten die von *Robert Worsley* dort erbeuteten Bruchstücke, die *Visconti* in einer *Archaeologia Worsleyana* herauszugeben versprach zum *Pio - Clement. T. V. p. 55.* durch Worsley's jüngsterfolgten Tod nicht auf immer in England vergraben bleiben, wie Lord

Elgin's Kunstplünderung, die selbst die letzten Reste nicht schonte, in den Untiefen von Cerigo scheiterten und durch keine Taucher von den griechischen Inseln gerettet werden konnten. Ein Werk vom königl. Landmesser Dalton mit 79 Kupfertafeln schon im Jahre 1749, gezeichnet, aber erst 1791. in Fol. in London erschienen, ist nichts als ein theures Bilderbuch.

Die Propyläen wurden nach der Vollendung des Parthenon in 5 Jahren, Olymp. 85, 4—86. 4, wo der pelopponesische Krieg ausbrach, vom Mnesicles gebauet und kosteten 2012 Talente = 400535 Pf. nach Arbuthnoth oder gar 10,864.800 Liv. nach Barthelemy. Vergl. Heyn. *Antiq. Aufs.* I, 198. Die Hauptstelle ist das Fragment des Philochorus beim Harpocratian s. v. Es war die herrlichste Freitreppe und Vorhalle, die je die Baukunst hervorgebracht hat, der einzige Zugang zu dem ringsum fast senkrecht abschüssigen oder ummauerten Burgfelsen, wovon die Schlüssel sich alle Nächte bei dem täglich wechselnden Epistatos befanden. Die Burg hatte zwei Haupttempel der Minerva, den ältern der Pallas Polias nebst der Capelle des Erechtheus und dem Pandrosium dem Hinaufkommenden zur Linken, und den Parthenon zur Rechten, so daß wer in diesen Burg-hof ein trat, den Prodomos des Parthenons nebst seiner ganzen rechten Seite, also mit einem Blick die erhabenste Säulenstellung von 24 dorischen Säulen seitwärts erblickte. Zu diesem ganzen Heiligthum (*ισιον* nennt es in der treffenden Stelle, wo dann beide Tempel wieder besonders aufgezählet werden Strabo IX. p. 606. C.) Zu beiden führten die Propyläen, wozu die erste Idee aus Aegypten kam. Man

denke an die, von Amasis erbaueten, *bewundernswürdigen Vorhallen* zu Sais. Herodot. II, 174. Die Stammutter der cecropischen Athene, die ägyptische Neith, hatte auch hier ihr Spiel. Man hellenisirte hierbei nur die Flügel (πτέρυγα) der ägyptischen Tempel, Strabo XVII. p. 1159. Die Haupt-treppe lief zwischen 2 hochaufgemauerten Postamenten, auf welchen unbekannte Ritterstatuen standen. Den freien Vorplatz schloß rechts eine Capelle der unbeflügelten Siegesgöttin (aus einem uralten orientalischen Bild der Vorsehung, Buonarotti *Osserv. sopra alcui medaglione*. p. 66—68. eine Dienerin des Zeus und der Pallas, endlich Pallas selbst). Der Sieg *ohne Flügel* (*Victoria permanens*) ist also Thürhüter. Links (wo jetzt der Eingang eingebrochen ist, da der alte Aufgang von den Türken vermauert und mit zwei Battereien maskirt wurde. S. Stuart *Athenian Antiquities* P. II. *chapt.* V. p. 37. ff. nach Revett's, Parr's und Chandler's Zeichnungen und Bemerkungen im Jahre 1764; denn Stuart wurde bei seiner Anwesenheit im Jahre 1751 durch die Unruhen bei der Ermordung des Kilar Aga an allen eigenen Beobachtungen und Messungen gestört) eine Gemädegalerie des Polygnotus (die oft von diesen Meistern wiederholten Vorstellungen aus der Zerstörung Troias und den No5015, Pausan. I, 22. p. 81.) So wurde die Malerei hier an den Thoren dienstbar! Nun kam man an einen herrlichen Fronton-portal mit einem Giebeldach von weißem Marmor. Sechs geriefelte dorische Säulen bildeten hier eine Galerie, die durch 2 Reihen ionischer Säulen durchschnitten wurde. Von hier trat man auf 3 Stufen emporsteigend in einen Por-

ticus wieder von 6 dorischen Säulen, durch 5 Thore oder Eingänge und von da in den eigentlichen Tempelhof voll Bildwerke und Weihgeschenke aller Art, worüber Polemon ein eigenes Werk in 4 Büchern geschrieben hatte, Strabo IX. p. 607. A. mit *Casaub.* Anmerkung. Man sehe die Restauration der Propyläen bei Le Roy P. I. pl. XXVI. und noch besser in Stuart P. II. chapt. V. pl. III. IV.

Wenn wird eine der neuern Bauakademien die Restauration des Parthenon und der Propyläen in allen ihren muthmaßlichen Herrlichkeiten nach den vorhandenen Angaben zu einer Preisfrage machen, bei welcher alle Baumeister Europas sich in die Schranken stellen könnten? Dann würde sichs deutlich offenbaren, wie sehr die Büste des Pericles (z. B. in *Townley's* Sammlung in Stuart T. II. p. 42.) den Blumenkranz verdient, den ihr Wieland in seinem Aristipp (Th. I. S. 239.) von der schönen Lais nach einem Spaziergang auf diese Burg durch diese Propyläen aufsätzen läßt. Die Propyläen sind die ursprüngliche Musterform aller neuern Baukunst für Wohngebäude (!) mit zwei vorstehenden Flügeln geworden. Die geistreichste Nachahmung ist der Aufgang und die ganze Anlage des Campidoglio nach Michel Angelos Angabe von Porta ausgeführt. (S. *Volkmann* II. 474. ff.) Auf Friedrich Wilhelm II. Geheiß hat auch Berlin durch das nach diesem Vorbild aufgeschmückte brandenburger Thor seine Propyläen erhalten, von Langhans erbauet, von Schadow und Bettkober mit Bildwerken geziert, von Berger in Kupfer gestochen. Nur ist hier freilich von keiner Treppe die Rede, und

die Seitenflügel zur Stadt zugekehrt sind ohne Bedeutung und Proportion. Das Alte und Neue scherzhaft neben einandergestellt in Benkowitz Torso Th. I. S. 76—78. Wie manche Bemerkung in den *Untersuchungen über den Charakter der Gebäude*, (Leipzig 1788.) wäre vielleicht auch hierbei zu beherzigen gewesen!

XIX. Vorlesung.

Die Ideale des Phidias. Was die epische Poesie für die bildende Kunst überhaupt wurde, ein *Codex der Göttergestalten*, (Herder *Ideen* z. Gesch. d. Mensch. III, 158), wurde im Zeitalter des Phidias die dramatische Dichtkunst insbesondere für die Idealschöpfung im Reiche der Plastik. Aeschylus, Sophocles, Euripides brachten in ihren *diis ex machina* lebendige Göttergestalten vors Auge der Athener. Der Tragoediendichter, der zugleich Tonsetzer, Balletmeister und Decorateur seyn mußte, erfand auch die Masken für seine Götter- und Heroengestalten. S. die Abhandlung: *quid sit docere fabulam*, (Weimar 1795.) p. 14. Man denke nur an die Minerva, wie sie in Aeschylus Eumeniden, in Sophocles Ajax, in Euripides Ion, erscheint, an den Cothurn und die ganze colossale Peripherie der tragischen Maskirung. Sophocles brachte in seiner Satyrhandlung *dem Urtheil des Paris* (Κρίσις, Fragm. Sophoclis p. 624. ed. Brunkii) schon die drei Göttinnen in ihrer ganzen Charakteristik aufs Theater. Gewiß fand auch hier eine häufige Wechselwirkung der Bühne auf die bildende Kunst und wieder umgekehrt statt. Was Aeschy-

lus von seinem Schmaufs am homerischen Gastmal zu sagen pflegte, Aelian. V. H. XIII, 22. läßt sich auch auf die Künstler anwenden, die sich beim Anschauen erhabener Trauerspiele zu großen Erfindungen begeisterten.

Phidias schuf zwei Hauptideale.

I.) Minerva des Phidias. *Allgemeine Bemerkung über weibliche Ideale.* Es gab bei den Griechen vier weibliche Gestalten, die zu Idealen erhoben werden konnten.

a) *Die Jungfrau.* Hierbei muß der Unterschied der zwei griechischen Hauptstämme, des dorisch-peloponnesischen, und des ionisch-attischen in voraus genau bemerkt werden. Bei allen Völkerschaften des dorischen Stammes genossen die Mädchen größserer Freiheit bei Tänzen, Festen, im Kriegs- und Jagdspiel, und waren leichter bekleidet, hoch aufgeschürzt und oft zweimal gegürtet. Diefs hieß man *dorisiren* (δωρῖαζειν). Die Ionerinnen und Athenerinnen trugen langherabfließende faltenreichere Gewänder, wobei höchstens nur die Arme entblößt wurden, und die Jungfrauen wurden bis auf gewisse wenige Feste fast immer in ihren Thalamis verschlossen (κατακλειστοί). Diefs nannte man *ionisiren* (ἰωνίζειν). Man sehe die Hauptstelle beim Herodot V, 87. 88. und das dort von Wesseling angeführte, und von Visconti zum *Pio-Clement*. T. I. p. 60. treffend angewandte sylburgische Scholion. Das übrige bei Fischer zum Anacreon p. 404. ed. ult. und in der *Abhandlung über den Raub der Cassandra* p. 61. not. 60. Hieraus entwickelt sich nun ein doppeltes Jungfrauenideal für die griechische Kunst. Die Repraesentantin aller do-

rischen Jungfrauen ist die dorisch-cretensische Jägerin *Diana* im leicht-geschürzten Gewande. Ihr Ideal wurde erst später von Scopas und Praxiteles, *den Marmorbildnern*, vollendet. Zu derselben Classe gehören die Amazonen und Nymphen, eigentlich dorische Jägerinnen und Tänzerinnen. — Die attisch-ionische Jungfrau erhält ihre vollendete Kunstbildung in den athenischen Canephoren (als Caryatiden von unvergleichlicher Schönheit am Pandrosium der Burg von Athen, in Stuart's *Antiquities* Vol. II. Chapt. II. pl. XVI. XIX. in der dresdner Galerie eine höchst zierliche Antike der Art, *Marbres de Dresde* n. 86. in *Lipsius Beschreibung* p. 358. vergl. mit der Cerespriesterin im Museo Pio-Clement. T. III. n. XX.) und in mehrern der schönsten Musenstatuen. — Eine Zwitterform aus beiden machen später die Tänzerinnen und Bacchantinnen.

b) *Die Matrone*. Hierzu erfindet Polyklet das höchste Ideal in der argivischen Juno. Dieß geht herab bis auf die römischen Kaiserinnen. Mit mütterlicher Vollbrüstigkeit das Ideal der Ceres. (Von Praxiteles Plin. XXXVI. s. 4, 5.) Die Cybele-statue späterer Zeit, die Fortuna, Nemesis, Pudicitia, Pietas (von allen sind Hauptbilder im Museo Pio-Clementino) geben diese Idealform. Hieher gehören die schönen herculanischen Figuren in der dresdner Galerie, und die als Vestalinnen benannten griechischen Frauenfiguren.

c) *Die Hetäre*. Die Phrynen, Cratinen und Campaspen begeistern den Praxiteles und Apelles, und Venus, die cnidische Badende von Praxiteles, die coische Anadyomene von Apelles

enthüllen verschämter, als jene menschlichen Urbilder, ihre Reize. Welch eine Abstufung von diesen bis zur Attituden-macherin, der Callipyges und der Vulgivaga mit dem schauderhaften Fuß-schemmel!

d) *Die Männin* (Virago). Ideal der Pallas Minerva, die Krieg- und Kunstübende ewige Jungfrau. Sie hat keine Mutter und ist selbst nie Mutter, der verkörperte Schreckgedanke ihres Vaters in der frühern, die Schutzgöttin jungfräulicher Zucht und athenischer Humanität in der spätern Zeit.

Die drei Pallas-statuen des Phidias. Phidias versuchte sich dreimal in der Idealschöpfung der Göttin von Athen, und alle drei Bilder befanden sich zu Pausanias Zeiten noch auf der Burg der algeprieseenen Minervestadt.

Zuerst goß er in Bronze aus den Zehnten der marathonischen Beute (*e manubiis*) die noch ihre Bestimmung erwarteten, die colossale Bildsäule der Pallas für den Tempel der Polias. Von ihr spricht Pausanias I, 27. p. 106. und Demosthenes, der sie die *große Statue* nennt, *de falsa legat.* p. 428, 15. Ihren Helmbusch und die Spitze ihrer Lanze erblickten die Seeleute schon, wenn sie um Sunium herum schifften. S. *de Pauw Recherches sur les Grecs* T. I. p. 109. (die Sache hat nichts Unglaubliches, vergl. Heyne in der Epistel zu v. Engels Preißschrift *de expeditione Traiani ad Danubium* p. 35. f. Sie war, wie es einem Bilde aus der marathonischen Siegesbeute ziemte, als schirmende *Vorstreiterin* (daher ihre Benennung *Προμαχος*) gedacht. So erschien sie auch noch im Jahr p. Chr. n. 395. dem

Alarich. S. Zosimus V, 6, p. 407. ed. *Reitem.* Nach Parrhasius Zeichnungen hatte Mys die Centauromachie auf ihrem Schilde in Relief gearbeitet. Neben dieser Statue stand auf der Basis die uralte Burgbewohnerin, die Nachteule. (S. Hesych. s. v. γλαυξ εν πολει.)

Zweitens, die berühmteste aus Elfenbein und Gold, die Statue des Parthenon (die Πολιουχος oder Πολιας vorzugsweise genannt), welche das Volk nicht aus Marmor gearbeitet haben wollte. Sie hiefs auch schlechtweg die *Jungfrau*, Παρθενος. Zu ihr führten die Panathenäen!

Drittens noch einmal in Bronze, *kleiner*, in höchstvollendeter Schönheit, wobei Phidias, im edelsten Wettkampf mit sich selbst, alle seine frühern Werke zu übertreffen suchte, und daher auch diesem Bilde allein seinen Namen zusetzte. Sie hiefs daher auch *die Schöne* (Καλλιμορφος, *tam eximiae pulchritudinis, ut a forma cognomen acceperit* Plin. XXXIV, 19. 1.). Pausanias nennt sie die Schauenswürdigste unter allen. Die Lemnier zahlten dem Künstler und schenkten sie auf die Burg. Pausan. I, 26. p. 106. Daher hiefs sie auch die *Lemnierin*. Wir wissen noch aus Lucian de Imagg. c. 6. T. II. p. 464. dafs man an ihr den herrlichen Contour des Antlitzes, die Zartheit der Wangen und das Ebenmaafs der Nase bewunderte. Vergl. ebendasselbst c. 4. p. 462. — Welche von diesen drei Statuen die Schlüsselbewahrerin (Κλειδουχος nach Plinius) genannt worden sei, läfst sich kaum bestimmen. Heyne *de auctoribus formarum* p. XXVIII. in den *Commentatt. Gotting.* T. VIII. nimmt sogar 4 Minervenbilder vom Phidias auf der Burg an. Aus dem Pausanias

wissen wir, daß noch mehrere griechische Tempel außer Athen Elfenbeinbilder der Minerva von Phidias besaßen. S. *Jun. Catalog.* p. 161. Heyne *antiqu. Aufs.* II, 166. Aber die preiswürdigste blieb die zweite, die

Jungfrau aus Gold und Elfenbein (χρυσελεφαντινή) für den Parthenon (ἡ παρθενος Pausan. V, 11. p. 49. X, 34. p. 283. das alte Wort παρθην kam mit der Neith aus dem Orient. Alle griechische Ableitungen im Etym. M. p. 654, 4. sind lächerlich). Sie maass mit der Basis 26 Cubitos (= 39 pariser Fuß, Caylus T. XXV. *Mem. de l'Acad. d. Inscriptt.* p. 319.) Man ging von den ältern Marmorbildern aus, wo die Extremitäten, Kopf, Hände, Füße von weißem Marmor, der Rumpf von vergoldetem Holz oder Bronze und mit wirklichen gestickten Gewändern aus der Tempelgarderobe bekleidet war (ἀνδριαντες ἀκρολιθοί). Diefes änderte Phidias zuerst mit großem Kunstsinn dahin ab, daß er statt Marmor das glänzendere und zartere Elfenbein nahm, und statt des wirklichen Gewandes ein aus dem köstlichsten aller Metalle getriebenes oder gegossenes Kleid so kunstreich anlegte, daß es auch an- und ausgezogen, ganz abgenommen und dem jedesmaligen Tempelschatzmeister zugewogen werden konnte. Es wog 44 Talente, in den runden Zahlen oft 40, (Thucyd. II, 15.) oder 50. S. *Wesseling.* zum Diodor XII, 40. p. 504, 25. Das Fragment aus des Philochorus Atthis beim Scholiasten des Aristoph. Av. 604. entscheidet. S. Heyne *antiqu. Aufs.* I, 129. Der freche Lachares unter dem Demetrius Poliorcetes zog es der Göttin auf immer aus. Plut. de Is. et Osir. c. 71. Pausan. I, 25. — Es lassen

sich über die kunstreiche Zusammenfügung dieses Gewandes und wie das Matte und Polirte daran behandelt gewesen, vielerlei Fragen aufwerfen. Man müßte einem Benvenuto Cellini darüber sprechen hören. Am Ende würde es doch einen Artikel in Pancirolli rebus deperditis abgeben. Die ganze Bildsäule charakterisirt ein späterer Sophist, Maximus Tyrius Dissert. XIV. T. I. p. 260. *Reisk.* so: *Sie hatte feurige Augen* (γλαυκωπὶς nach der wahren Bedeutung, S. zur Ilias XX. 172. und die Schol. zu Apoll. Rhod. I, 1281.) Aber wie liefs sich dieß im Bilde ausdrücken? Man hatte auch in den Zeiten des bessern Geschmacks bei Statuen aus Bronze die Gewohnheit beibehalten, ihnen eingesetzte Augen aus Schmelz oder Steinen zu geben, und es gab eigene Künstler, die sich ausschließlich mit solchen eingesetzten Augen beschäftigten, *fabri oculariarii* werden sie auf alten Inschriften genannt, woraus man, lächerlich genug, das Alterthum der Brillen hat beweisen wollen. S. *Storia delle Arti* T. II. p. 27. und 41. ed. *Fea*. Phidias behielt diese Gewohnheit auch bei seinen Elfenbein-colossen bei. Er setzte Marmor (λίθον) statt des Augapfels ein, wie wir aus der höchstmerkwürdigen Stelle in Platos Hippias major T. XI. p. 24. *Bip.* wissen. *De Pauw* denkt dabei an blasse Smaragden. S. *Recherches sur les Grecs* T. I. p. 114. In colossalen Bildern mußte diese sonst anstößige Sitte allerdings gute Wirkung thun, da alles dabei auf die Ferne berechnet war, und so ist auch beim farnesischen Hercules. S. *Visconti* zum *Pio-Clement.* T. I. p. 85. vergl. T. VI. p. 5. Aber *dabei* blieb es wahrscheinlich noch

nicht stehen. Er half auch noch durch Mahlerei nach, worauf man die etwas dunkle Stelle beim Plato de Republ. IV. p. 328. Tom. VI. Bip. beziehen kann, woraus erhellet, daß man die Augen in den Statuen (ἀνδριάντας γραφόντες) schwarz anmahlte. So beantworteten sich die Spötterien eines *Falconet* von selbst in seinen Bemerkungen: *sur deux Ouvrages de Phidias*, in den *Oeuvres* T. V. p. 96. *Sie trug den Schuppenpanzer, die Aegis, umgürtet. Einige Schlangen, die als Troddeln herabhiengen, bildeten den Gurt; in der Mitte saß ein elfenbeinerner, jetzt noch breitgequetschter Medusenkopf, das Abkuntzeichen der Afrikanerin Tritonia und, in der Anerinnerung an die barbarische Sitte den Besiegten zu scalpiren, ein Schreckensfantom, Γοργονειον, Μορμολυκειον,) behelmt (oben auf dem Helm einen Sphinx, zu beiden Seiten Greife) den Speer in die Höhe haltend, den Schild herabhaltend.* (Man muß nemlich lesen: δορυ ἀνεχουσιν, ἀσπίδα κατεχουσιν, wie jeder finden wird, der sich die Statue denkt; in der griechischen Urschrift steht zweimal bloß ἔχουσιν.) — Phidias ging bei allen seinen colossalen Schöpfungen von dem Grundsatz aus, daß was aus gehöriger Ferne gesehen, durch gewaltige Masse und erhabene Umrisse imponire, dennoch auch bei der sorgfältigeren Beschauung in fortschreitender Annäherung (denn jedes Relief hatte verschiedene Dimensionen und Augenpunkte) durch das kunstreichste Detail interessiren und zu immer neuer Bewunderung fortreißen müsse. Plinius sagt: *aequalis magnificentia illi et in parvis*. Er setzte ja seinen Stolz darin, auch eine Cicade und Biene in Erz in höchster Volkommenheit zu bil-

den. S. Juliani Epist. VIII. p. 377. A. ed. Spanh. Daher nun die ganze Welt voll Kunst, die sich wieder in jedem einzelnen Theil der Statue, wo nur Reliefs und Bildnereien in Relief angebracht werden konnten, zeigten. Die Spitze des Speers ging aus einer Sphinx hervor (*sub ipsa cuspidē Sphinx aerea*, wo Meursius Verbesserung in der *Cecropia* c. 15. p. 35. *supra ipsam cassidem* ganz unnöthig ist. Anders verbessert Heyne Commentat. I. de ebore in *Nov. Com. Gött.* T. I. p. 110.) Der anlehnende Schild hatte inwendig den Gigantenkampf (also war an diesem Bilde kein gestickter Streifen am Peplus, wohin sonst dieß Sujet gehört hatte. Der blieb für die Stickerei am Parthenäenfest.) — auswendig den Amazonenstreit, ein attisches Nationalthema. Hier hatte er auch nach Plutarch. in Pericle c. 31. T. I. p. 420. seine eigene Person, als einen Steinwerfenden Glatzkopf, und Pericles, schöngestaltet, in der Stellung eines mit dem Spiese zielenden und das Gesicht zum Theil durch den Spies deckenden abgebildet, welche Profanation der Heiligenbilder ihn am Ende in den Kerker gebracht haben soll, wo er auch starb. S. Heyne *antiqu. Aufsätze* I, 192. ff. Selbst die 4 Finger hohen Solen an den *Tyrrenischen* Schuhen der Göttin (*Pollux* VII, 86.) hatten für die ganz nahe tretenden Beschauer einen Lapithen- und Centaurenkampf, jenes sprechende und daher so oft wiederkehrende Symbol des rohen thessalischen Kriegsfrevels, den die hellenische, durch Minervens Kunst überlegene Heroengewalt bändigt. Was auf den Metopen außen am Parthenon in erhabener Pracht groß durchgeführt war, wurde hier gleichsam in Mi-

gnatur noch einmal wiederholt. Vergl. *Vasenerklärungen* St. III. S. 137. Selbst die Basis, woran Phidias allein mehrere Monate arbeitete (Themist. Orat. VIII. p. 186. ed. Paris.) hatte noch ein höchstwundersames Relief, die Geburt der Pandora und ihre Ausstattung durch 20 Götter. (Heyne *antiqu. Aufs.* I, 230. streicht *nascentes* im Text des Plinius ganz weg. *Falconet Translation de Plin* T. II. p. 56. möchte lieber die ganzen Worte: *ibi dii sunt XX numero nascentes* als eingeschoben erklären. Man dürfte ja nur lesen; *adsunt nascenti*.) Auf der rechten Hand stand zur Göttin gekehrt und ihr, die selbst die wahre Nike ist, die Siegerbinde bietend, die rasch vorschreitende Victoria, 4 Cubitos hoch, gleichfalls von Elfenbein mit goldenem Gewand. Man bewunderte noch nach Jahrhunderten die feste Stellung dieser Statue auf der Statue. Arrian. Dissert. Epictet. II, 8. 20. ed. Schweigh. Vergl. Völkel *über die Statue des Jupiters* p. 153. 154. Der Drache des Erichthonius hob sich beim Schilde empor, vielleicht mit Hinsicht auf die Anekdoten, die Herodot VIII, 41. erzählt.

Diese Minerva offenbart sich auch uns noch in ihrer Herrlichkeit. Von keiner andern Göttin haben sich so bedeutende und charakteristische Bildwerke in solcher Menge erhalten, selbst nicht von der Venus. Fragt man nun, in welchen noch vorhandenen Denkmälern wurde uns das phidiassische Ideal am reinsten erhalten, so muß man die dreifache Bildung in den 3 Hauptbildern dieses Künstlers auf der Burg sorgfältig unterscheiden. — In allen den Bildsäulen, wo der grandiose schiefhängende Wurf des Brustharnisches,

wie auf der schönen Dresdner vom hohen Stil, in Beckers *Augusteum* n. XIV. XV, in der grossen Casseler u. s. w. ist der vorwärts gerichtete Blick *der Schirmenden*, der Promachos, sichtbar, wie in der vorzüglichsten Minerven-statue in der Villa Albani in Winkelmanns *Storia* T. I. tav. XIII. Von der berühmtesten in Parthenon finden sich ächte Abbildungen auf Münzen in Heym's Thesaurus Britannicus, und ein schöner Profilkopf auf diesen Münzen auch in Mionet's Münzpasten n. 606. In den Gesichtszügen bemerkt man das in sich gekehrte Auge, welches die stille Jungfäulichkeit so bedeutend ausspricht. Die zwei schönsten noch vorhandenen Statuen der Minerva, die Giustinianische (S. die feinempfundene Schilderung von Meyer in den *Horen* 1795. St. II. S. 42.) und die von Velletri, aus parischen Marmor, 9 Fufs 9 Zoll hoch, in der Rechten die Victoria, in der Linken den Speer, fafst ganz unversehrt, (S. Millin *Monumens inédits*. P. II. *Livr.* 3. pl. XXIII. wo auch die merkwürdigen Schicksale dieser Vielbegehrten erzählt werden, und *Musée Napoleon* T. I. pl. 8. vergl. Fernow im N. T. Merkur 1798. Th. I. p. 299.) scheinen zunächst nach diesem Ideal gebildet zu seyn. Vorzüglich spricht bei der von Velletri die Partie um Mund (*torva genis*) jenen strengen Ernst der jungfräulichen Göttin aus, die, wie Callimachos singt, nie in Spiegel sah, und zu hoch für jede Vertraulichkeit und Liebe, alle Begierde und allen Leichtsinn in der Brust des Beschauers erstickt. Der Peplus mit den grandiosen Falten hat dieselbe Verzierung an der Einfassung, wie die Reliefs

an der Frieſe des Parthenon. S. *Petit-Radel* zum *Musée Napoleon* Vol. I. p. 25. — Einen Idealkopf des Kallimorphos möchte man in dem berühmten Rondaninischen Intaglio auf einem Jaspis finden, mit dem Namen des Steinschneiders Aspasius, jetzt im kaiserl. Cabinet in Wien, bei Eckhel *Choix de pierres gravées* n. XVIII. (doch ist hier manches verschönert. Man vergleiche denselben Stein in Bracci *Memorie* T. I. p. 141. und Goris *Dactyliothea Zanettiana* n. 36.)

Allgemeine Bemerkung. Es lieſſen sich durch eine Reihe von Minervengbildern, die noch vorhanden sind, alle Abstufungen der Kunst vom alten zum hohen und vom hohen zum gefälligen Stil um so sicherer veranschaulichen, als man bei dieser Göttin wenigstens keine weiblichen Portraitstatuen zu finden besorgen darf. Eine solche Galerie, wäre sie auch nur in scharfen Abgüssen, würde höchst lehrreich und bildend für den Tact der Anschauung seyn. Es würde sich dabei zeigen, daß die ältesten Bilder alle durch das Rasche der Bewegung, oder das Drohende der Stellung den Begriff zerstörender Kraft ausdrückten. Die besten Originale dazu auf ältern Vasengemälden. Hierbei kommt der Aegis-wurf immer in Anschlag. Spätere Nachahmung im *Museo Pio-Clementino* T. II. tav. 22. So wird sie endlich die Bellona der Römer. S. *Visconti* zu T. II. p. 49. Alle spätern Bilder sind ohne Ausnahme ruhiger und milder. Durch Phidias und das Zeitalter des Phidias wurde die Bellatrix virgo, der verkörperte Kriegsgedanke des Vaters Zevs aus seinem Haupte, immer mehr Pacifera, Hy-

giea, Vorsteherin der Friedenskünste und der Humanität im griechischen Sinn, die dort nie ohne Mannheit gedacht werden konnte. Je geschmückter der Helm, desto sanfter die Gesichtszüge unter dem Helm, z. B. in der Pacifera, Mus. Pio-Clem. T. I. tav. 9. und in der Hygiea auf dem barberinischen Candelaber T. IV. tav. 6. Der Helm machte schon nach dem Urtheil des Paris ihre bestechende Toilette aus. S. Lucian. *Dearum Iudicium* c. 5. vergl. D. D. VIII. T. I. p. 226. Man muß daher bei der Beurtheilung eines Minervenbildes vor allen auf den Helm Rücksicht nehmen. Bei den Römern ging sie sitzend in eine Dea Roma über. S. Buonarrotti *Osservazioni sopr. alc. M.* p. 106. Wenn Winkelmanns feine Bemerkung in den *Trattato preliminare* p. LIV. gegründet ist, daß die wahren Minervenköpfe bescheidener und jungfräulicher in sich blicken, die Köpfe der Roma freier unter dem Helm hervorschauen: so dürfte wohl auch die bewunderte einst im Mausoleum des Kaisers Adrian gefundene Büste, (*Museo Pio-Clement.* T. VI. tav. II, 2. *Musée Napoleon* T. I. pl. 13.) nur einer Dea Roma zugehören. Die Amazonen- und Achilles-köpfe schweben oft zwischen diesen beiden Vorstellungen mitten inne.

Das zweite Hauptideal von Phidias Schöpfung (ob früher oder später als die Jungfrau im Parthenon vollendet, ist nicht ganz klar. S. Heyne *Antiqu. Aufs.* I, 201. gegen *Corsini Fast. Att.* T. III. p. 219. f. der ihn in der 86 Olympiade damit anfangen läßt, und *Dodwell*) war der

Olympische Jupiter. Der Tempel, worin dieses Wunder der alten Welt stand, scheint

viel Aehnlichkeit mit dem Parthenon gehabt zu haben und war von Libo, einem gebornen Eleer. Seine Höhe betrug wahrscheinlich bis an den Kranz des Daches 64 griechische Fufs, = 65 pariser königl. Fufs, die Breite 95, = 89, die Tiefe 230, = 217. Er war in der einfach-hohen doris-chen Ordnung mit doppelter Façade, Prodomus und Opisthodomus (wo die Tempelgeräthschaften und Schätze lagen) und mit einem herum laufenden Porticus. Den Hinter- und Vorder-tempel trennte eine queerdurchlaufende Wand. Der vordere Theil war in 3 Theile oder Schiffe durch zwei durchlaufende Säulenstellungen getheilt, über welchen noch zwei Reihen kleinerer standen, wodurch zwei Porticos oben zum Herumgehen (*κοιλιπεριπατοι* beim Pausanias) gebildet wurden. S. *Völkel* p. 39. ff. Es war ein Hypäthros, und nur auf beiden Seiten bedeckt, nach Vitruvs Zeugniß III, 1. wie Stuart *Antiqu.* T. I. p. 5. aus 7 Handschriften liest. Der Parthenon diente dabei wahrscheinlich zum Muster. S. Stuart *Antiquities of Athens* T. II. p. 7. Was wir von diesem Tempel wissen, steht beim Pausanias V, 10. Ueber ihn und die Jupiter-statue schrieben fast zu gleicher Zeit L. Völkel *über den grossen Tempel und die Statue des Jupiters zu Olympia*, Leipz. 1794. 236 S. in 12. und I. Ph. Siebenkees *über den Tempel und die Bildsäule des Jupiters zu Olympia, ein antiquarischer Versuch*, Nürnberg 1795. 106 S. in 8. Völkels Schrift ist mit gröfserer Belesenheit und antiquarischer Umsicht, Siebenkees Versuch mit lebendigerem Kunstgefühl und Anschauung geschrieben. Eine ergänzt die andere. — Die Bildsäule selbst war mit ihrem Throne ohnstreitig dem

großen Thore gegenüber an der Queerwand angebracht, so daß sie sich dem Eintretenden gerade en face darstellte. (Nichts könnte ungeeigneter gedacht werden, als ihn aus Mißverständniß eines Ausdrucks des Pausanias an die eine lange Seite zu stellen, wie *Siebenkees* that p. 84.) Aber eben desswegen war sie mit einem Teppich verhangen, der erst weggezogen werden mußte, wenn der Gott erscheinen sollte. Den, welchen Pausanias zu seiner Zeit sah, hatte der König Antiochus hingeschenkt. Man muß überhaupt von den Begriffen ausgehn, die jeder Grieche von der Feierlichkeit der olympischen Spiele hatte, worüber *Manso* in der *N. Bibliothek der sch. Wiss.* in einem besondern lesenswürdigen Aufsatz gehandelt hat. Die Maiestät des Gottes, der hier über alle Hellanodiken erhaben den Vorsitz führte, vor den Augen der Panhellenen zu verkörpern, dieß war die Aufgabe, wozu Phidias allerdings mehrere Jahre gebraucht zu haben scheint. Den Blitze schleudernden Giganten-tilger hatten schon andere Meister vor ihm gebildet, wovon sich auf geschnittenen Steinen treffliche Nachbildungen erhalten haben. S. *Eckhel Pierres gravées du Cab. Imperial* XIII. p. 32. Hier galt es einen Gott, der alle Feinde besiegt und den Blitz weggelegt hat, der nun selbst den Olympioniken oder Siegern in den feierlichsten Spielen den Siegerkranz und die Palme darreicht. Thronend in ruhiger Würde mußte dieser Gott dem anbetenden Griechenland erscheinen. Vom Begriff des Sieges und der mit dem Siege verbundenen Milde geht alles in diesem höchsten Ideal aus, den nicht mit leiblichen Augen erblickt zu haben,

jeder Grieche für ein hartes Misgeschick hielt, wie Epictet sagt bei Arrian Dissertt. Epictet. I. 6. p. 35. *Schweigh.* Ein colossales Bild, sitzend, wenigstens noch einige Fuß höher als die stehende Minerva im Parthenon (die 60 Fuß beim Hygin tab. 223. p. 342. cum nota *Staver.* gehören zu den Messungen, die Pausanias, ihrer Ungereimtheit wegen, lieber gar nicht anführen mag. Das Maas war schon im Alterthum so streitig, daß viele Bücher darüber geschrieben waren. S. Strabo VIII. p. 542. C. vergl. *Völkel* p. 125. *Siebenkees* p. 100. Es blieb ein Geheimniß der Tempelaufseher, die das Ausmessen niemanden gestatteten) war mit nacktem Oberleib gebildet; die Hüften bedeckte ein weiter Mantel, der in reichen Falten bis an die Füße herabfloß, die auf dem Fuß-schemmel des Thrones ruheten. Die nackten Theile des Bildes waren von Elfenbein, die Bekleidung von *getriebenem* Golde (ὁ χρυσεὺς σφυρηλατός Zeus Strabo l. l.) mit einer Nachahmung von Stickerei, indem Figuren und Blumen (weiße Lilien, *κρῖνα*) in Schmelzfarben darin eingebracht waren. Denn hierin besteht wohl eben der Farbenschmuck, in welchem Panaenus, der Mahler, seinem Bruder Phidias bei der Ausarbeitung dieser Statue nach Strabo l. l. geholfen haben soll. S. *Völkel* p. 158. f. So war wohl auch der goldene Oelkranz, der die Haare des Gottes faßte, mit Farbenschmelz nachgeahmt (*μεμιμημένος* Pausan. V, 11. p. 44.) — Durch diese Vertheilung des Nackten mit den Bekleideten mußte die Würde der Statue ungemein gewinnen. Die edelsten, des Ideals allein empfänglichen Theile, Kopf, Brust, Oberleib blieben unbekleidet.

Das, was Raphael in seinem Gottvater in Florenz durch die von Wolken unterstützte Stellung fast ganz verhüllt, oder was doch die Modernen mit Wolken verhüllt haben würden, die thierischen Theile der Menschengestalt, waren im umfangenden Mantelwurf verdeckt. Und wie imponirend wurde die Masse! Auf der rechten vorwärts gekrümmten Hand stand die dem Gott zugekehrte Siegsgöttin, die, auch aus Elfenbein und Gold, eine Binde empor hielt, womit sie den Oelkranz der Götter umwinden zu wollen schien. (Man denke an die *coronas lemniscatas*). Ein moderner Künstler würde bei einem Sieg- und Preisvertheilenden Gott die Victoria nach aussen gestellt und dadurch allein schon *das Geschlossene* des Kunstwerks zerstört haben! In der Linken hielt der Gott das aus *allen* Metallen kunstreich (*χαριεν*) zusammengelöthete vielfarbige (*σπηνδισμενον*) Scepter. Auch dies war offenbar symbolisch. Statt der Lanzenspitze auf dem Scepter ruhte oben der aus dem Orient früh schon zum Königsvogel gestempelte (S. Lichtenstein in Eichhorns *bibl. Bibliothek* VIII, 4. S. 614.) Adler. Der König des Himmels, (sagt Herder über die Ideale in *den Briefen zur Beförder. der Hum.* VI, 52.) ist mit seinem Stabe ein Hirte der Völker. Phidias stellte wohl nicht zuerst den Adler auf das Scepter, (S. Aristoph. *Aves* 510—15. nur muß die Stelle recht erklärt werden,) wir haben weit ältere Reliefs und Vasen, wo dieser Adlerscepter vorkommt, z. B. *Winkelm. Monum. inédit.* n. 6. die *patera Borgiana* in Viscontis *Mus. Pio-Clement.* T. IV. tav. 4. Aber der Adler selbst auf der Spitze hatte die ruhende Stellung, worauf

Pindar Pyth. I, 10, anspielt. Man muß ihn selbst da, wo er bei Königsfiguren oben fehlt, dazu denken. Z. B. bei der sitzenden Königsfigur auf der schönen Vase in der Dresdner Antikengalerie, die im *Augusteum* n. XII. abgebildet ist. — Macht, Weisheit und Güte waren im Haupte des Gottes versammelt und der zusammengesetzte Ausdruck dieser Eigenschaften vollendete jenen idealischen Eindruck, für den die Alten selbst kaum Ausdrücke finden können. (S. die Stellen bei *Hemsterhuys* zu *Lucians Somn.* c. 8. p. 11. und das bekannte Sinngedicht des *Philippus Analect.* T. II. p. 225. XLVIII.) Bei einer genauern Zergliederung der Mittel, die *Phidias* hier anwendete, scheint die *Macht* vorzüglich in dem Wallen des Haupthaars, dessen Bewegung den Olymp erschütterte, und in dem Höchsterhabenen des lockigten Haarwurfs bestanden zu haben. Was ist nicht über dieß Ideal aller Löwenmähnen, (S. *Winkelmann Storia* T. I. p. 285.) oder Allongenperücken, wie sie *Hogarth* spöttisch nannte, empfunden und empfunden worden, seit *Winkelmann* ihren Charakter so meisterhaft bestimmt und ihn sogar in den Söhnen des *Jupiters* wiedergefunden hat. S. *Winkelmann Storia* T. I. p. 304. f. und in den *Monumenti* im *Trattato prelim.* p. LVI. Die vom Wirbel nach allen Seiten ausgehenden und vom Kranz zusammengefaßten Haare (man sehe die Münze in *Hunter's Museum* Tab. VII, n. 4.) streben über der Stirn empor, lockig sich umbeugend, und senken sich dann wieder, wellenförmig herabfließend. Man hat selbst hierin die durch Milde gesänftigte Gewalt gefunden. Uebrigens war es ohnstreitig

dieser Ausdruck der Haupthaare, vorzüglich in Verbindung mit den Gewährung-winkenden Augenbrauen, der die berühmte Anekdote vom Ausspruch des Phidias veranlafste, daß er den homerischen Zeus zum Vorbild gehabt habe, in Ilias I, 528. mit dem geistreichen Commentar des Strabo VIII. p. 343, A. B. Die majestätisch gewölbte Stirn gab den Ausdruck der *Weisheit*. Das Menschlichste im menschlichen Haupte ist die hohe Stirn. Kein Thier hat sie. Je menschlicher, desto edler gewölbt ist der Himmel der Menschengestalt, Stirn und Schädel. Es bedarf keiner Schädelumtastung von *Gall*, um hier die Organe des Witzes, des Tiefsinns, Scharfsinns, und des Inductions-vermögens zu finden. (Die runde und kleine Stirn, deutete schon Aristoteles, als dem Esel und Schweine eigen, auf Unempfindlichkeit und Ungelehrigkeit. S. *Physiognomici Graeci* p. 132. ed. *Franz*.) Das, was Lucan VIII, 680. am großen Pompeius *frons generosa* nennt (*μετωπιας* bei Alcibiades schönem Kopf, Pollux II, 42.) charakterisirte bei den wohlgebildeten Griechen vorzüglich den Verstand und Seelenadel. So wurden sie auf das Edelste im Menschenantlitz geleitet und sie drückten es im Götterideal als ein Ueberschwengliches aus. Aus diesem Oberhaupte entsprang durchs ganze Gebilde ein Rhythmus der Züge. Unter der heitern, ebenen Stirn trat die Gegend über den Augenbrauen, welche den Griechen ganz eigentlich der Gedankensitz war, in ihr bedeutenderes Licht. Die Augenhöhle wölbte sich erhabener u. s. w. Kurz, aus der Stirn entwickelte sich das ganze Ideal des griechischen Anthropomorphismus, den der ägyptisirende Hero-

dot anklagt, II, 53. und (sehr richtig) den epischen Sängern zuerst zum Verbrechen macht. S. Herder's *Kalligone* Th. III. S. 176. In dem spätern Begriff der zierlichen, weiblichen Niedlichkeit in der schmalen Stirn (*frons brevis* Mart. IV, 42. *castigata*) liegt kein Widerspruch. Denn das war bloß Toilettenkunst. S. Lucian *Amores* c. 40. T. II. p. 441. *Junius* de *Pictura* Vet. III, 9. p. 228. — Güte und Milde hatte in diesem Ideale ihren Sitz um den Mund. Züge des Vaters der Götter und Menschen, der nach dem Siege über die Himmels-stürmer den Blitz abgelegt hat und in ewiger Ruhe Segen spendend da *sitzt*, nahmen der Majestät alles Furchtbare und setzten der Ehrfurcht des Beschauers auch die Bewunderung hinzu. Die Art, wie Phidias durch die homerische Stelle zu diesem Ideal gesteigert wurde, beschreibt unter den Alten Cicero *Orat.* c. 2. unter den Neuen Wieland über die Ideale in seinen *Werken* Th. XXIV, 247. (Ausg. in 12.). Seine Seele arbeitete schon lange Tag und Nacht, indem er vom Menschen zum Halbgott, vom Halbgott zum Gott aufstieg. Da traf ihn im Vorübergehen über den Markt die Stimme des Rhapsoden, der die homerische Stelle absang und der Blitz (den die Künstlerfabel zur Bestätigung des vollendeten Bildes wirklich niederschlagen ließ, Pausan. V, 11. p. 48.) schlug in seine entzündete Phantasie. Das, was in der innern Werkstätte des Geistes vorging, soll auf keinen Fall bildlich darzustellen versucht werden. Sehr unglücklich und widersinnig war daher F ü g e r's Idee, die Erscheinung des Jupiters wirklich in die äußere Werkstätte zu versetzen, in einem Gemälde, welches Pichler im Jahre 1805.

in schwarzer Kunst gestochen hat. Nur in symbolischer Andeutung konnte diese Operation des geistigen Schauens der sinnlichen Beschauung preis gegeben werden. So gewiss es übrigens ist, was Quintilian sagt XII, 10. 9, daß die Religion selbst durch die Majestät dieses Werkes bei den rein-sinnlichen Griechen einen Zuwachs erhalten mußte; so ausgemacht scheint es doch auf der andern Seite, daß nicht alle Beschauer die Abstraktion des hohen Götterideals so vorbereitet und so rein von allen Nebeneindrücken auffaßten, wie der große Römer Paulus Aemilius (*Jouem velut praesentem intuens motus animo est*, Liu. XLV, 28. vergl. Polyb. XXX, 15. T. IV. p. 483. Schw. Plut. in Aemilio p. 270. B. er rief aus: ja, nur Phidias umfaßte den homerischen Jupiter!), und daß der Nimbus von Göttlichkeit, den der Volksglaube um das Bild warf, so daß sein Saum den ganzen Tempel füllte, und die unsägliche Pracht und Ausschmückung in den Nebenwerken dem Werke selbst bei der Menge große Vortheile brachte. Auch hier zeigte sich des Meisters eigenthümlichster Charakter, mit dem ausführlichsten Detail im Kleinsten, die imposanteste Erhabenheit des Colossalen zu paaren (*μεγαλειον τι και ακριβες αμα* nennt es beim Phidias Demetrius de elocut. c. 14. p. 9. ed. Schneid. vergl. Lanzi *Notizie* p. XXVII.) und auf verschiedene Annäherungspunkte noch immer ein Relief oder eine Verzierung in Bereitschaft zu haben. Was also von Caylus, Heyne, Völkel u. s. w. als Ueberladung angeklagt wird, war vielleicht weise Berechnung. Auch hat kein alter Schriftsteller die leiseste Spur von Tadel hierüber. Beim Throne

des Gottes, dessen Bilderfülle in den Nachrichten beim Pausanias uns eher an eine ägyptische Hieroglyphentafel erinnern könnte, hatte der Meister offenbar den Thron des amykläischen Apollo vor Augen, und führte durch das verworren scheinende Bildergewimmel eine herrliche Allegorie durch. Voll beseligender Bedeutsamkeit waren die Horen (die drei Jahreszeiten) und Grazien rechts und links über den Schultern des Gottes an der Lehne des Thrones, der schon darum kein (Sigma, Hemicyclium) halbrunder seyn konnte, wie sich *Siebenkees* S. 73 einbildet. Ihr gemessener Tanzschritt, in welchen sie gewiß auch hier erschienen, gab selbst zu einem eigenen Ballet der Horen und Grazien Veranlassung, dessen in Xenophons Symposium c. 7. p. 205 Erwähnung geschieht, wobei *Schneider* nicht auf die wildern, bacchischen Tänze in Plato verweisen sollte. Wir sehen die züchtigen Reihentänze der dienenden Horen und Grazien noch auf dem untern Kreise der dreieckigen Ara in der Villa Borghese in Viscontis Mus. Pio-Clem. T. VI. tav. B. ganz in der Idee des Phidias abgebildet. Dort sind auch noch überdies die 3 Ilithyien oder Parcen vorgestellt (vergl. Hymn. Orph. XLII, 7.). Da diese Phidias nicht stellen konnte, so brachte er dafür an dem Fusse des Thrones die Kinderraubenden thebanischen Sphinxen, und weiter unten, den Tod der Söhne und Töchter der Niobe an, wieder eine der bedeutendsten Allegorien: Zeus hat die Verhängnisse an die Füße seines Thrones gefesselt. Aber höchstausdrucksvoll war auch die Zusammenstellung der vier tanzenden Siegesgöttinnen an den 4 Füßen des

Thrones (nicht auf den Queerleisten, wie *Völkel* sichs vorstellt p. 174.) und der zwei andern Siegsgöttinnen neben zwei Löwen rechts und links am Fußschemmel des Thrones, an dessen Seiten in Relief die Amazonenschlacht angebracht war. So war der olympische Oberrichter, über alle Hellenodiken hoch erhaben, von allen Seiten mit Sieg umgeben. *Dienstbar* war auch hier die Mahlerei zur Schmückung der Brustwehr gebraucht, die den Thron von drei Seiten umgab, mit einem bedeutenden Mythencyclus, den der Bruder des Phidias Panänus gemahlt hatte. *Eine* Idee des großen Meisters wurde selbst von den Griechen gemisdeutet, wie Strabo bloß erzählend, *nicht urtheilend* angeführt, und dadurch ein hundertfaches Echo der Neuern (z. B. *de Pauw Recherches sur les Grecs* T. II. p. 117.) erweckt hat. Richtet sich der sitzende Gott auf, hat ein epigrammatisirender Grieche gesagt, so hebt er mit dem Schädel das Dach ab (*ἀποσφραττει τὸν νεῶν*); *so sehr verfehlte er das Ebenmaafs*, setzte nun der krittelnde Unverstand hinzu. Und Phidias, der aus einer Klaue die Gröfse des Löwen bestimmte (Lucian. Hermot. c. 62. T. I. p. 803.), sollte *hier* die Proportion nicht berechnet haben? Lag nicht vielmehr bei jenem scheinbaren Misverhältniß die Idee zum Grunde; nur den ruhenden Gott fassen und beschränken diese Tempelmauern; bei der geringsten Bewegung würde alles auseinander springen? — Ueber die späteren Schicksale dieser Statue s. zu Suetons Caligula c. 22. Heyne de priscae artis opp. Constantinopoli extantibus in *Commentatt. Gott.*

T. XI. p. 9. und am vollständigsten Fea zu *Winkelmann Storia* T. II. p. 416. 424.

In welchen noch vorhandenen Bildwerken hat sich das Ideal des olympischen Jupiters am treuesten erhalten? Schon Plinius sagt 34, 8. „Jo-
uem Olympium nemo aemulatur.“ Man scheint die genaue Nachbildung dieses Colosses in kleinern Marmor- und Bronzebildern für thöricht und gleichsam für profanirend gehalten zu haben. Unter den übriggebliebenen Antiken möchte der Jupiter Verospi im *Maffei Raccolta* t. 135. und im *Museo Pio-Clement.* T. I. tav. 1. um so mehr für eine ziemlich ähnelnde Vorstellung gehalten werden, da nach Visconti der restaurirte rechte Arm ursprünglich wohl eine Siegsgöttin gehalten haben mag. Unter den aufrechtstehenden Statuen verdienen die noch am meisten Beachtung, die wie im dresdner Cabinet (*Marbres* n. 8.) und der Tronc von Versailles *Musée Napoleon* T. I. pl. 3. blos um die Hüften herum einen Mantel geschlagen haben. Viel Aehnlichkeit haben auch die thronenden Bilder sitzender Imperatoren (die sichtbaren Stellvertreter des Jupiters), die sich nicht allein, wie Adrian (S. Eckhel *Doctrin. Num.* T. VI. p. 518.) Olympius nennen, sondern auch als wahre olympische Jupiters abbilden liefsen, wie eben dieser Adrian auf einem Relief im *Pio-Clement.* T. V. tav. 26. mit *Viscontis* Bemerkungen p. 51, vergl. T. III. tav. 1 und 6. Die vollkommenste Aehnlichkeit gewähren indess noch die Köpfe auf den Münzen der Eleer, die man lange Zeit für Münzen der Falisker gehalten hat, (weil man das Digamma FALEION nicht verstand,) z. B. in *Mionet's* Münzpasten erste Sammlung n.

78. 79. Man sehe Visconti zum *Pio-Clement.* T. VI. p. 2. und in den *Addizioni*, und die lehrreichen Bemerkungen von Völkel p. 137—40. Man kann die Köpfe auf der Münze am besten mit der herrlichen Büste des Jupiters Milichos (des Milden) vergleichen, die in Otricoli gefunden, eine Zierde der vaticanischen Sammlung war (meisterhaft gestochen im Mus. Pio-Clement. Tom. VI. tav. 1.) und nun nach Paris versetzt ist, *Musée Napoleon* T. I. pl. 2. Mit ihr stimmt am meisten der große Cameo in Agathonyx überein, von welchem Winkelmann in seiner Kunstgeschichte spricht und dessen Abbildung Fea zur *Storia* T. I. p. 286. schuldig geblieben ist. Mionet in Paris verkauft einen scharfen und sehr wohlgerathenen Schwefelabdruck desselben. Möchte nur erst seine Aechtheit ganz bewiesen seyn! Unter der großen Menge Jupitersköpfe in Intaglios (oft nur alte Könige) verdient der Jupiter, der Fliegenabwehrer, (*Muscarius*, *Ἀπομυιος* Pausan. V, 14. p. 59.) auf einer stoschischen alten Paste, seiner Aehnlichkeit wegen, bemerkt zu werden. S. Winkelmann. *Momum. inédit.* n. 12.

Zu einer lehrreichen Betrachtung über die Grenzen der Malerei und Sculptur führt die Vergleichung alter Reliefs und Vasenzeichnungen, in welche uns der thronende väterliche Gott, nach den Ideen der alten Malerei erhalten worden ist. Die großen griechischen Mahler kannten die Bedingungen und Grenzen ihrer Kunst zu gut, um es hierbei nicht überall auf Gruppen anzulegen. Die isolirte Geschlossenheit einer einzigen Figur überliefsen sie weit lieber der eigentlichen Plastik. Zeuxis scheint hier die Musterform ge-

geben zu haben, indem er den Jupiter thronend, und die übrigen Götter um den Bruder und Vater herum stehend, mahlte („Magnificus est Jupiter eius in throno, adstantibus diis,“ Plin. XXXV. S. 36, 2.) das erhabenste Familiengemälde, was je gemahlt wurde! Abschattungen dieser berühmten Bilder sind die Reliefs auf Sarkophagen, wo ein gestorbene Kind unter die Götterversammlung tritt, wie im *Museo Capitolino* n. 44. Aber am lebendigsten erkennt man Zeuxis Idee auf einen Relief der 12 Götter, wovon nur Jupiter sitzt, auf der vierseitigen Ara, die Gori in der Einleitung zu *Doni Inscriptt.* erläutert hat, abgebildet im *Museo Capitolino* T. IV. n. 8. Eine andere zierlichere Vorstellung befindet sich auf dem Relief im Maffei's *Museum Turinense* und nun im *Musée Napoleon* T. I. pl. 4. wo dem thronenden Jupiter Juno und Venus in bedeutenden Stellungen umgeben. Noch zarter ist das herrliche Vasengemälde, wo Jupiter, den Adlerscepter in der Linken, dasitzt und ein großes Füllhorn hält, indem der vergötterte Hercules vor ihm, Hebe, die Braut, hinter ihm steht, in Tischbein's *Engravins* T. IV. n. 25. Man kann nicht satt werden, diesen olympischen Hochzeitstifter (Ζεύς Τηλεϊος) auch nur in diesem Schattenrisse zu bewundern. So tritt der phidiassische Jupiter in den Mahlerkreis des Alterthums.

Ueber Phidias Schicksale selbst und seinen traurigen Kerkertod laufen die widersprechensten Gerüchte selbst im Alterthum. Es ist empörend, wenn Schlötzer (*Weltgeschichte* S. 269.) sagt: „Phidias, der göttliche Künstler, beging zweimal (?) groben Unterschleif und ward als Dieb

gehenkt.“ Wie ganz anders urtheilt Heyne *antiqu. Aufsätze* I, 190, ff. Die Hauptstellen sind Philochorus in den Scholien zu Aristoph. Pac. 604. Diodor. XII, 39. Plut. in Pericl. c. 31. T. I. p. 419. f. *Hutt.* Der von Alter und Lebenslust gebleichte Glatzkopf fiel als Opfer des demokratischen Undanks, vor welchem ihn der gesunkene Pericles selbst nicht mehr schützen konnte. — Ein charakteristischer Zug ist seine griechische Liebe zu schönen Knaben und Jünglingen. *Pantarkes ist schön!* schrieb der Meister in seinen verliebten Wahnsinn selbst an einen Finger der rechten Hand seines olympischen Jupiters, S. *Vasengemälde* St. III. S. 70. 71. Auch sein Schüler Agoracritus war ihn vorzüglich durch seine Jugendblüthe lieb. (*aetate gratus* Plin. XXXV. s. 4, 3. den Commentar giebt Tzetzes Chiliad. VII. hist. 154. V. 90.). Dieser Graecismus darf bei der Würdigung seiner Künstler-Eigenschaften nicht übersehen werden. — Man kann seinen Jupiter seine Ilias, seine Minerva seine Odyssee nennen, so bald man es nur nicht mit den Chorizonten hält!

XX. Vorlesung.

Zeitalter und Schule des Phidias. Polyclet.

Bearbeitung des Elfenbeins. Heyne hat durch eigene scharfsinnige Forschung und die Aufklärungen, die er durch den Kunstdrechsler Spengler in Copenhagen erhielt, die ganze Behandlung zuerst in den *Nov. Comment. Gott. T. I.* in zwei Vorlesungen p. 96. ff. vergl. *Neue Bibliothek. d. sch. W. XV.* und in erweiternden Zusätzen in den *Antiqu. Aufs. II*, 149. ff. ins Licht gestellt. Es bedurfte wohl nicht des Elfenbeins von 300 Elephanten, wie *de Pauw* wähnt *Recherches sur les Grecs II*, 116, um den olympischen Jupiter zu verfertigen. Man konnte rätlicher zu Werke gehn. Die auf dem hölzernen Kern aufge kitteten Elfenbeinklötzchen gaben dem Meisel (das Drechseln fand schwerlich statt) längliche Masse zur Bearbeitung nach dem Modell (*Proplasma*). Zuletzt wurde alles mit Raspeln und Feilen bearbeitet (von dieser Vollendung hieß es, die Masse ist zum Nagel-überfahren reif, ὁ πηλὸς ἐν οὐχί γίνεται. S. *Facius in Excerptt. Artis e Plutarcho* p. 48—50.) — Gefahren bei den Elfenbeinbildern. Das Elfenbein

wirft sich leicht und die noch so fest gekitteten Blöckchen fangen an zu klaffen. Achtzig Jahre nach seiner Erschaffung ging schon der olympische Jupiter aus seinen Fugen. Der Messenier Damophon erwarb sich durch die kunstreiche Zusammenfügung große Privilegien von den Eleern. Pausan. IV, 31. Man mußte die Elfenbeinbilder, wo sie hoch und in trockner Luft standen, mit Wasser anfeuchten (so war bei der Minerva im Parthenon der Brunnen in der Nähe); oder wo sie, wie der Jupiter zu Olympia, durch feuchte Luft angegriffen werden konnten, von Zeit zu Zeit mit Oel bestreichen. Die Hauptstelle beim Pausanias V, 11. p. 48. 49. Die Nachkommen des Phidias hatten diese Pflege des Jupiters erblich und hießen die Glanzgeber. (Φαιδρυται S. Hesychius s. v. und die Collectaneen bei Spanheim *ad Callim.* p. 600. ff. ed. Ern. über die ganze Sitte des Waschens und Reinigens der Bilder) *Völkel* p. 231. ff. Elfenbein calcinirt sich unter der Erde und daher haben wir nur unbedeutende Anticaglien aus dem Alterthum in diesem Stoff. S. Buonarroti *sopra alcun. med. pref.* p. XXII. ff. und *sopra alcun. frammenti di vitro* p. 231. Es sind meist *tesserae*. S. Caylus *Recueil*. T. III. p. 283. f. oder Diptycha aus späteren Zeiten. Der gepriesene Kopf im Antikenkabinet zu Copenhagen war neu. S. Ramdohr *Studien über Dänemark* Th. I. S. 145 — 47.

Unter den Schülern des Phidias zeichnen sich *Alcamenes* aus Athen und *Agoracritus* aus Paros vorzüglich aus, beide als Marmorbildner.

Alcamenes verfertigt wetteifernd mit *Agoracritus* die *Venus in den Gärten* (ἡ ἐν κήποις), das

erste vollendete Venusbild des Alterthums, aber noch immer bekleidet und noch nicht im wahren Ideal. Lucian *Imagg.* c. 6. T. II. p. 464. belobt an ihr besonders die Brüste, die Wangen unter den Augen (*οψεως αυτωπα*) und die Proportion der Hände und Finger. Bemerkenswerth ist die verständige Anordnung seiner Reliefs im Giebelfeld des Tempels zu Olympia, das Pausanias V, 10. p. 42. beschreibt, und worauf Siebenkees *über den Tempel zu Olympia* S. 33. eine sehr verständige Theorie der Reliefs überhaupt begründet. Man kann den Alcamenes als einen der ersten Darsteller der Piramidalforn in der Gruppierung ansehen. Sein Vulkan zu Athen. S. Victorius *Var. Lect.* XXIX, 19.

Agoracritus besonders durch seine Venus Nemesis oder Rhamnusia berühmt, Plin. XXXVI, 1. s. 4, 3. Pausan. I, 33. p. 127. Wir besitzen noch ein herrliches Bild dieser mit dem Elbogen messenden Göttin im *Museo Pio-Clementino* T. II. tav. XIII. wo *Visconti* p. 26. f. die Sache gut erzählt. Nur die Schwierigkeit löst auch er nicht, wie Agoracritus zum parischen Marmorblock für eine Arbeit, die er erst zur Venus bestimmte, gekommen sei. Auch Herder in seiner Abhandlung über die Nemesis, *zerstreute Blätter* II, 230. ff. nimmt hierauf keine Rücksicht. Die Sache war wohl eigentlich so: Phidias bearbeitete selbst jenen marathonischen Marmorblock, als eine Art von Tropäum, zu einer Statue der Nemesis zu Rhamnus. Er setzte aber den Namen seines geliebten Agoracritus darauf, (vielleicht mit dem bekannten Zusatz *ὁ καλός*). Nun war Agoracritus durch die Partheilichkeit der

Athener von Alcamenes in der Statue einer Venus besiegt worden. Diefs trug man auf die Nemesis-statue zu Rhamnus über, die man dem Agoracritus zuschrieb, und sagte, er habe sie gemacht im Zorn auf die Partheilichkeit der Athener.

In diese Zeit gehört auch die berühmte Sosandra des Calamis. S. *Wieland* über die Ideale in den *Werken* XXIV. S. 254. f.

Zwei Mitschüler des Phidias, wenn dieser wirklich ein Schüler des Agelades war, aber beide von etwas späterer Blüthe, waren Polycletus und Myron, von der 87 — 102 Olympiade. Da sie als Idealschöpfer der zweiten Classe anzusehen sind, so verdienen sie beide eine genauere Darstellung.

Polycletus, *Schöpfer des Canons und der argivischen Juno*. Er war aus Sicyon, der ältesten Kunstschule von den Dädaliden Scyllis und Dipaenus gestiftet, anfänglich für die Plastik (*diu fuit officinarum omnium metallorum patria*, sagt Plinius in der Hauptstelle XXXVI. s. 4, 1.) später durch Eupompus Hauptsitz der griechischen Malerei, Winkelmann *Storia* II, 171. f. — Um ihn ganz zu beurtheilen, muß man nie vergessen, daß er überall mit dem Phidias, der seine hohen Werke schon geschaffen hatte, in die Schranken trat, aber doch in Erhabenheit der Ideale und in der ächten Kunstbegeisterung weit hinter ihm zurückbleib. Trefflich gewürdigt von *Wieland* über die Ideale *Werke* XXIV. S. 198 — 203. Er war Architekt, wie Phidias, (Erbauer des herrlichen Theaters und der Rotonda zu Epidaurus, Pausan. II, 27. p. 280.) aber im Erzguß

am glücklichsten, und heist daher auch der πλα-
575, da Phidias γλυφεύς ist. Dionysius *Iud. de Di-*
narcho p. 644. *Reisk.* Noch war nicht das wah-
re Zeitalter der Marmorbildner eingetreten. Seiner
zarteren Natur sich bewußt, beschränkte er sich
vorzüglich auf *Eleganz* und dem ihr angemessensten
Kreis der gymnastischen Epheben- figuren schö-
ner Knaben und Jünglinge, und auf Frauen.

Eingeschobene Betrachtung über die Erzie-
hung der griechischen Jugend durch Gymnastik,
und die dadurch den Künstlern zuwachsende Ge-
legenheit, die zierlichsten Epheben- gestalten in
den mahlerischsten Stellungen *nackt* zu sehn.
Die ganze griechische Erziehung ging von Kampf
und Mannheit (ἀρετή) aus und machte daher die
decoram palaestram, die Uebung in den Ring-
schulen zur Basis aller liberalen Knabenbildung.
Sie adelten diese Uebungen durch die höchsten
Preisse in den heiligen Wettkämpfen. Gymnarien
wurden Staatsangelegenheiten und das Gymnasiar-
chat und Ephebarchat eine Liturgie der edelsten und
reichsten Bürger. Schöne Seite der Gymnastik und
der daraus entspringenden Männerliebe in Solons
Schutzrede bei Lucian T. III. p. 905. ff. und in
Herder's *Ideen zur Gesch. der Mensch.* III, 170. ff.
Aber auch sie hat ihre hässliche Kehrseite. Vor-
theil und Nachtheil gerecht abgewogen in Mei-
ners Vorlesung *de Graecorum gymnasiorum utili-*
tate et damnis in Commentat. Gott. T. XI. p. 275. ff.
Hier gilts indessen nur ihrem Einfluß auf die Kunst.
Wie weit lehrreicher und vielgestaltiger war jene
Palaestrik (ὀρθοπαλή, ανακλινοπαλή, υπτιασμοί, συμπλο-
και, λόγισμοί. S. den gymnastischen Erziehungs-
kreis des Achilles auf Kunstwerken in *Vasenge-*

mälden III, 144. ff.) als alle unsre academischen Acte und Gliedermänner? In den Ephebeen und Ringschulen fanden nicht nur die Liebhaber der Knabenschönheit überhaupt ihre köstlichste Augenlust, (S. Aristoph. Pac. 761, Vesp. 1020. mit den Scholien, Lucian. Amor. c. 9. T. II. p. 406. und die Anekdote von Charophanes beim Athenaeus I, 12. T. I. p. 54. Schweigh.) sondern hier studirten auch die Künstler, die gewöhnlich selbst ihren *Liebling* dabei hatten, die zarteste Knospe der Menschenblüthe für ihre Bildwerke. Die Crotoniaten führen den Zeuxis in die Palaestra („atque ei pueros ostenderunt, magna praeditos dignitate.“ Cic. Invent. II, 2.) Schon Winkelmann *Storia* I, 279. hat dies berührt, aber am gründlichsten findet man die Sache ausgeführt in Ign. Ignarra *de palaestra Neapolitana commentarius* (Neap. 1770. 4.) in einem eigenen Excurs p. 122—138. vergl. Gurlitt. *alg. Einl.* p. 15.

Man kann sagen, Polyclet schuf das Jünglings-ideal („diligentia et *decor* in Polycleto supra ceteros,“ sagt der feine Kenner Quintilian II, 10. 7. *Decor* ist hier besonders die *dignitas*, die männliche Schönheit im Gegensatz von *Venustas*, S. zu Cic. Off. I, 20. So schreibt Dionysius von Halicarnass dem Polyclet nebst andern das ἀξιοματικόν zu. *Judic. de Isocrat.* p. 542. Opp. T. V. *Reisk.*) aber eben desswegen blieb er auch hinter des Phidias Götteridealen (non expleuit auctoritatem deorum. *Quint.*) und nur immer, wie ihm die Spötter vorwarfen, beim glatten Kinn stehen, (nihil ausus ultra leues genas. *Quint.*). Wenn es daher auch noch beim Quintilian heisst, er habe die Menschengestalt idealisirt (*decorem ad-*

didit supra verum): so muß dieß nicht im Unterschied der Toreutik gesucht werden, wie es Wieland that *Werke* XXIV, 199. sondern es ist von seinem Epheben- und Jünglingsideal zu verstehen. Darin erschuf er die herrlichsten Gestalten. Am berühmtesten war sein Jüngling, der sich selbst die Siegerbinde um die Haare wand, *Diadumenos*, welches eine angenehme und graziose Stellung veranlaßte. Plin. XXXIV, 19. 2. S. Heyne *antiqu. Aufsätze* II, 258. Vermuthlich war es dabei auf den Pantarkes, den Phidias in dieser Stellung an seinem olympischen Jupiter angebracht hatte, abgesehn. Er wurde 120,000. Thaler geschätzt. Vom *Diadumenos* glaubt man in der florentinischen Galerie und auf einigen Reliefs in der vaticanischen Sammlung Nachbildungen zu haben. S. zu Winkelmanns *Storia* T. II. p. 195. — Gleichsam als Gegensatz vom *Diadumenos* bildete er nun einen vollendet schönen nackten Knaben mit einer Lanze in der Hand, das heißt einen *Doryphoros*, (wahrscheinlich die Stellung oder den Handgriff nachmachend, den die athenischen Epheben lernten, wenn sie als *περιπολοι* die ersten Kriegsdienste im Piraeus und in den Burgen thaten. S. Harpocraton s. v. *περιπολος* und die von *Duker* und *Wasse* angeführten Quellen zu Thucyd. IV, 62.) Den Gegensatz in diesen zwei Hauptbildern drückt Plinius l. l. so aus, daß er sagt, der *Diadumenos* sey weiblich-zart in der Jünglingsblüthe (*molliter iuuenis*), der *Doryphoros* ein männlicher, martialischer Knabe gewesen, („statua lodatissima, sagt *Lanzi* *Notizie* p. XXXIV. perche in una età fanciullesca facea traspirare

uno spirito innanzi tempo virile.“ In der franz. Uebersetzung des Plinius von *Jaucourt* in der *Encyclopédie* T. XIII. p. 824, wird dieser Doryphoros zu einen Trabanten des Perserkönigs umgestempelt! S. *Falconet Traduction* T. I. p. 75.) — So ging nun Polyclet alle interessante Attituden der Knaben-gymnastik und alle naiven Spiele der Jugend durch. Bald zeigte er einen Jüngling in der mahlerisch gebogenen Stellung, wie er sich das mit palästrischem Staub vermischte Salböl mit dem Schabeisen abrieb, (*Destringens se, ἀποζυόμενος*, ein Lieblingsgegenstand der alten Sculptur, *Heyne antiqu. Aufs.* II, 258. *Visconti Mus. Pio-Clement.* T. I. p. 23. 95. Man muß hier nicht ans Bad, sondern ans Conisterium in der Ringschule denken; die Badefiguren gehören in spätere Zeiten) bald zwei Knaben, die mit einander Würfel spielen (*Ἀσφαγαλιζόντες*). Es haben sich Copieen davon erhalten. Die zierlichste wurde 1765 in der Campagna die Roma ausgegraben und kam nach England an Hrn. Hope. Winkelmann spricht mehrmals in seinen Briefen an Fuesly p. 45. und in den *Monumenti inéd.* p. 41. davon. Vergl. *Fea zur Storia* T. II. p. 364, T. III. p. 256. *Cavacceppi Raccolta* T. I. n. 60. Man setzte diese Knaben später in den Olymp und nannte die zwei Spieler Eros und Ganymed. So kommen sie beim Apollonius Rhod. III, 117. beim Lucian und Philostrat vor. S. *Hemsterhuys* zu Lucian D. D. IV, 7. T. I. p. 211. Man bildete in der Folge auch Würfelspielerinnen, dergleichen sich aus der Polignacschen Sammlung in Berlin befinden. Eine größere Composition für die Malerei gewähren die *Pitture d'Ercolano* in dem Stück, welches den

Anfang von der ganzen Galerie macht, wozu *Vicenti Pio-Clement.* T. IV. p. 37. verglichen zu werden verdient. Immer muß der naive Ausdruck der kindlichen Andacht beim Spiel und der Contrast, zwischen List und Unschuld, in den beiden Spielern den Figuren einen zauberischen Liebreiz gegeben haben. Wäre die Stelle beim *Plinius XXXIV, s. 19, 2.* da wo vorgeblich vom *Alexeter* und dem Weichling *Artemon* die Rede ist, nicht fast hoffnungslos verdorben; so würden wir noch mehrere interessante Stellungen der Art von *Polyclet* wissen. In *Polyclets* gymnastischen Kreis gehören die Knaben auf dem Relief im *Pio-Clementino* T. V. tav. 37. — Bei diesen Studien des Meisters läßt sich gleichsam in voraus berechnen, daß er auch den Gott, in welchem das athenische Alterthum den wahren Repräsentanten aller seiner Jünglings- und Ephebenfiguren bildete und verehrte, den *Mercur* selbst mit allen Schönheiten eines durch die von ihm selbst erfundene Gymnastik ausgearbeiteten und geschmeidigten Jugendkörpers ausgeschmückt haben werde. An die Stelle der gliederlosen *Hermen*, womit die Paläster und Gymnasien reichlich versehen waren, (S. das Epigramm des *Xenocrates* *Analect.* II, 59.) tritt der Gott mit dem zierlich geworfenen Ephebenmäntelchen (*chlamys*, *χλαμύδιον*, *Hemsterhuys* zu *Pollux* X, 164. und die *Prolusion de origg. tirocinii*, p. 13.) dem krausen Köpfchen, dem süßen Antlitz, dem durchdringenden Blick (ganz wie ihn *Galen.* im *Protreptico* schildert), mit einem Wort der Vorsteher der gymnastischen Kämpfe (*Επαγωνιος*), und das erste Ideal dazu schuf *Polyclet*, dessen zu

Lysimachia befindlichen Merkur Plinius als eines seiner Hauptwerke anführt. Vergl. *Heyne de auctorr. form.* p. XXIII. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der schönste noch vorhandene Merkur, der so lange unter den Namen des Antinous von Belvedere ging, (Museo Pio-Clement. T. I. tav. VII. vergl. die verkleinerte Bronze aus dem Herculaneum in Caylus Recueil T. I. pl. 68.) nach Polyclets berühmter Bronze gebildet seyn könne. Denn wie sehr bewunderte man nicht von jeher an diesem Bilde besonders die Symmetrie aller Theile, so daß Nic. Poussin, wie Bellori in seinem Leben berichtet, nie nach einer andern Statue, als nach dieser seine Verhältnisslehre abnahm. Dagegen scheint die berühmte herculanische Bronze des auf dem Felsen ausruhenden, Botschaftbringenden Merkurs, *Bronzi* T. II. tav. XXIX—XXXII. nach Lysipps Musterbilde gemacht zu seyn. — Aus Dio Chrysostomus Orat. XXXVII. p. 465. D. wissen wir, daß Polyclet auch einen Alcibiades-herme bildete. Der schönste unter den Athenern, der als Knabe so gern zum Modell des Liebesgottes diente, liefs sich als Jüngling wohl am liebsten in einen Merkur idealisiren.

Da zartere Weichheit ein charakteristischer Zug der Werke des Polyclet ist; so erklärt sich daraus auch, wie ihm Figuren, wie die reizenden Canephoren von Athen, die einst den Merkur selbst in seinem Luft-flug fesselten, (Ovid. *Metam.* II, 713.) von welchen Cicero, als einem Werke Polyclets, spricht, (Verr. IV, 3. Was *Winkelmann* in den *Monumenti* n. 182. dafür ausgiebt, sind bloße gewöhnliche Opferdienerinnen, und gehören so wenig hieher als die zwei

halbwüchsigen Mädchen in der Procession auf der Frise des Parthenons bei Stuart *Antiquit. of Athens* T. II. chapt. I. pl. XXIV.) und wie die, nun schon mehr in weibliche Zartheit übergehende, Amazone (die Polycletische erhielt bei einer fünffachen Künstlerbewerbung für den ephesischen Tempel selbst vor der des Phidias den Preis, S. *Storia* I, 325.) vor allen andern gelingen mußten.

Polyclets Canon. In jenem, oben genannten Doryphorus soll nun Polyclet zugleich eine Musterstatue für alle Symmetrie, einen *Canon* aufgestellt haben. Man glaubt nämlich allgemein, daß jenes Bild, was Lysipp nach dem Cicero (*de claris. oratt.* c. 86.) unablässig studirte, derselbe Doryphorus gewesen sey, welchen Plinius *viriliter puerum* nennt. S. Winkelmann *Storia* T. II. p. 195. mit Fea's Anmerkung not. E. Allein das Ungereimte *dieser* Behauptung springt in die Augen. Wie hätte diese *Knabenfigur* das Modell einer vollkommenen Symmetrie seyn können, zu welchen doch auf jedem Fall eine völlig ausgewachsene Männergröfse genommen wurde. Doch steht es auch mit klaren Worten ganz anders beim Plinius. Denn nachdem er den Knaben Doryphorus belobt hat; fährt er fort und sagt: er verfertigte auch den Doryphorus, den man den Canon nennt, („fecit *et* quem Canon artifices vocant.“) Hieraus erhellet also, daß er dieselbe Attitude noch einmal, aber nun bei einer Figur von vollem, reifen Alter gebildet und in dieser zugleich das Höchste seiner Kunstnorm anbrachte. Wir wissen aus der merkwürdigen Stelle beim Galen *de Hippocratis et Platonis placites* V, 3. T. V. p. 162. ed. Chartar. daß er

ein eignes Werk über die Proportionen (der Albrecht Dürer einer begünstigteren Hellenenwelt) schrieb, worin er die Schönheit im Ebenmaafs des Gliederbaues (ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρῖα) fand, und dafs er nun seiner eigenen Legislatur unterthänig, so wie es jedem guten Gesetzgeber ziemt, eine Statue vollendete, die für Zeitgenossen und Nachkommen die stehende Musterform wurde. Eine Stelle, wo Lucian die Erfordernisse eines vollkommenen Ballettänzers angiebt (de Saltat. c. 75. T. II. p. 308.) läfst uns ohngefähr errathen, worin Polyclet das Wesen dieses canonischen Formen - maafses setzte: „Der Tänzer,“ heifst es dort, „mufs nach Polyclets Canon gebildet seyn: weder zu schlank und lang, noch zu klein und zwergartig, sondern genau im rechten Maafs (ἐμμετρος ἀκριβως). Nicht zu fleischig, denn das ist plump; noch zu mager, denn das ist skeletartig.“ Man erfährt hierdurch freilich wenig mehr, als was jedem sein gesunder Verstand schon so sagt. So viel erhellet indess hieraus, dafs die meisten Regeln keineswegs eine blofse Messung nach Gesichtslängen und Maafsen war, wie wohl auch diese nicht ganz fehlen, wenn, was Vitruv III, 1. p. 60. *ed. Rod. commensus proportionis* nennt und durch Beispiele erläutert, wirklich aus Polyclets Canon genommen ist, wie man wohl glauben darf. Vergl. Winkelmann über die Proportionen der alten Kunst, *Storia* T. I. p. 351. und unsers zu früh vergessenen Hagedorns *Betrachtungen* XXXV. p. 528. ff. Wohl wahr, sagt Philostrat im *Prooem. ed. Imagg.* I. p. 763. die Symmetrie ist eine Erfindung der Götter. An Götter- und Heroen-

figuren lehrten und übten sie die hohen Meister. Kein Andran und Lommazzi hat je mit seinem Linien-netze, Kopf- und Gesichtslängen eine nur erträgliche Statue hervorgebracht. Uebrigens erklärt sich aus diesem Grundgesetz des polycletischen Canons (*convenientia, congruentia* u. s. w. Junius *de Pict. Vet.* III, 2. p. 160—165) die Bemerkung des Varro beim Plinius, wenn dieser größte aller römischen Kunstkenner das Urtheil fällte: Polyclets Bilder wären alle in einer eigenen Quadratur (*quadrata esse*). Man muß dies ohnstreitig von der zierlichen Mittel-taille (*corporatura mezzana* nennt es Lanzi *Notizie* p. XXIX. wo feine Bemerkungen darüber vorkommen) in so fern verstehen, als dadurch Polyclet dem zu weit getriebenen Colossalgeschmack seines Zeitalters wohl vorzüglich entgegen arbeiten wollte. Wahrscheinlich brauchte Polyclet das Wort viereckig (*τετραγώνος*) selbst in der Bedeutung für die proportionirte, gleichsam gediegene Mittelstatur, da schon in einem Bruchstück des Simonides beim Plato von einem wackern Mann gesagt wird, er sei *an Händen und Füßen* und Verstand viereckig, (S. Heyne *Opusc. Acad.* T. I. p. 165.) und so behielt das Wort im Griechischen (S. Suidas s. v.) und Lateinischen (Ernesti zu Sueton. Vespas. c. 20. Fea zu Winkelmann T. II, p. 107.) ganz dem entgegen, was wir jetzt viereckig nennen, die Bezeichnung der proportionirten Eleganz und Zierlichkeit. — Natürlich mußte aber dies von Polyclet selbst streng befolgte Maas allen seinen Bildern eine gewisse Uebereinstimmung geben, wodurch das zweite Kunsturtheil des Varro motivirt wurde,

seine Bilder wären fast alle nach einem Leisten („pene ad vnum exemplum“) Lanzi am ang. O. geht noch weiter, und glaubt, eben daher das schon von Winkelmann bemerkte allgemeine Familienair, oder die wunderbare Harmonie der griechischen Bildwerke, selbst von ganz verschiedenen Zeiten und Meistern, erklären zu können. Aus allen spricht Polyclets Canon. — Aber ein so großer Meister, wie Polyclet, der überall unmittelbar neben dem Phidias gestellt wird, (z. B. in Xenophons Memorab. I, 4. 3. p. 47. *Schneid.* Lucian in Somn. c. 8. T. I. p. 11.) mußte der hier drohenden Gefahr der Einförmigkeit wohl auch am sichersten zu begegnen wissen. Er that es, indem er seine Figuren, um ihnen mehr lebendige Regsamkeit zu geben, immer nur auf einem Fuß ganz aufstehn ließ („excogitavit, vt vno crure insisterent signa,“ Plin. XXXIV. s. 19. 2.), welches freilich bei Bronzen noch leichter anging, da hingegen die Marmorbildner, die in dieser Bewegung nicht zurückbleiben wollten, nun noch auf einen besondern Tronk dabei denken mußten. S. Falconet *Traduction* T. I. p. 80. Die Perustration jeder Antiken-galerie, oder auch nur eines bessern Kupferwerks von Visconti oder Piranesi, wird uns die gar nicht zu berechnenden Vortheile, die aus dieser einzigen genialischen Neuerung entspringen mußten, schon deutlich machen können! — Aber sein großes Werk ist noch zurück. Auch er konnte Ideale in colossalen Formen schaffen. Er vermählte den Jupiter des Phidias mit einer ihm würdigen Götterkönigin und Schwester. Polyclet war ein Argiver. Denn Sicyon gehört zu Argos. Er schmückte

also seine National-göttin, wie Phidias die seine in der Minerva.

Polyclets Juno. Der alte Junotempel zu Argos war durch die Unvorsichtigkeit der Hohenpriesterin Chrysis zu Anfang des peloponnesischen Kriegs abgebrannt. Thucyd. IV, 133. Pausan. II, 17. Der Argiver Eupolemus bauete ihn prächtiger wieder auf. Für diesen Tempel verfertigte Polyclet eine sitzende colossale Here (Herrin, *hera*,) auch in Elfenbein und Gold, und trat dadurch mit dem Phidias selbst in unmittelbaren Wettstreit. Selbst die Umgebungen der Göttin und die alle 5 Jahre wiederkehrenden höchstfeierlichen Heraen oder Junonischen Schildkämpfe (*ἀσπίς*, S. aus Spanheim zum Callim. p. 647. Caylus im *Recueil* T. VI. pl. 56. pag. 182. f. Ekhel *Doctr. N. Vet.* T. II, p. 288. Der Sieger, der das Schild gehoben hatte, erhielt nicht nur das Schild, sondern wahrscheinlich eine Panoplie, eine vollständige Waffenrüstung, Visconti *Pio-Clement.* T. V. p. 67.) mußten ihn begeistern, und wenn er bei dem, was er hier schuf, an Pracht und Gröfse nur dem Phidias nachstand, wie sich Strabo darüber ausdrückt (VIII. p. 571. B.); so war dieß eben sowohl im Gegenstand selbst, als im Maafß seiner Kraft begründet. Fast alles, was wir davon wissen, verdanken wir auch hier wieder dem unästhetischen aber ehrlichen Erzähler Pausanias II, 17. p. 239. Im Tempelhof paradirten in langen Reihen die Statuen der Oberpriesterinnen, die ihre Würde auf Lebenslang bekleideten. Trat man in die Vorhalle des Tempels, so standen die drei Kammerjungfern der Juno, die Grazien, auf der einen,

das königliche Brautbette auf der andern Seite. Votivschilde, unter andern der berühmte des Euphorbus, hingen an den Wänden, hier in der Heimath des argolischen runden Schildes. Im Tempel ruhte auf ihrem goldenen Throne die erhabene Himmelskönigin und Mutter des Ehestandes unter den Menschen. Sie war sehr groß, sagt der staunende Pausanias, aber die Maasse des Collosses sind nirgends angegeben; auf jedem Fall, selbst nach dem Zeugniß des Strabo, kleiner als der phidiassische Jupiter. Bisher war die Juno, besonders die alte Samierin, um die Stirn und auf beide Schultern herab verschleiert erschienen, oder behelmt, in wiefern sie bewaffnet und mit der Lanze erschien (*Quiritis*) oder wohl gar mit der Haube (*protome*) und den Hörnern des Ziegenkopfs (*Lanuvina*), wie auf dem merkwürdigen gemahlten Relief in Terra Cotta in der königl. Sammlung in Berlin bei Hirt *Bilderbuch* I. p. 22. Polyclet wagte es, die hohe Gestalt ganz zu entschleiern, und setzte ihr dafür einen goldenen Kranz auf die Haare. So wie die Horen und Grazien am Throne des Jupiters dem Gott zur Seite standen; so tanzten sie hier im goldenen Kranz als Reliefs gearbeitet auf dem Haupte ihrer Königin. (Die einzig ächte Abbildung dieses Kranzes finden wir auf einer mediceischen Münze in Eckhels *numis anecdotis* Tab. IX. n. 2. Es war verständig, daß hier bei der Kleinheit des Raums die Reliefs nur mit Blumen angedeutet wurden, aber Eckhel hätte dabei an keine Blumen-juno denken sollen. Es war überhaupt Sitte, den goldenen Kränzen der Göttinnen dergleichen dienende Figuren aufzubilden. S. Visconti *Pio-*

Clement. T. II. p. 27.) Auch sie hielt in der Linken ein Sceptrum, nur dafs hier statt des Adlers der symbolische Guckuck safs (denn in ihn hatte sich Jupiter verwandelt, als er nach ihrer Umarmung sich sehnte. S. die Scholien zu Theocrit. XV, 64. die Sage gehörte zu den Hochzeitmysterien oder dem *ἱερός γάμος*. S. Hemsterhuys und Valkenaer zu den Adoniazusen Theocrits p. 367.); auch sie hielt die rechte Hand ausgestreckt, nur dafs hier statt der Siegesgöttin ein Granatapfel zu sehn war, (die geheimere symbolische Deutung, die Pausanias verschweigt, wufste jeder, der es zu deuten verstand, dafs Proserpina vom Granatapfel in der Unterwelt gekostet hätte. S. *Prolusio II. Medea cum priscae artis app. comparata*, Vinariae 1803. p. 13.) Um die geistreiche Allegorie zu vollenden, stand neben dieser thronenden Ehe- und Brautmutter die Göttin der *reifen* Jugend, *Hebe*, vom Bildgiefser Naucydes (um die XCV. Olympiade). Späte noch schenkte Nero den grossen Purpur-teppich (auch diess wohl in Beziehung auf einen ähnlichen Apparat beim olympischen Jupiter) und Adrian den Pfau mit dem Schweif von Edelsteinen hieher. Weinlaubranken, die den Thron umkränzten, und eine Löwenhaut über den Fufs-schemmel der Göttin symbolisirten den Triumph der Göttin über ihre Stiefsöhne („*exultantem ostentat novercam de exuviis vtriusque privigni*“, sagt *Tertullian* de Corona c. 7. p. 104. *Rigalt.*)

Ideal der polycletischen Juno. Polyclet entwickelte die Gestalt ihres erhabenen Antlitzes aus dem einzigen homerischen Beiwort,

die Farrenäugige, (βωωπις). Das grofse gewölbte Auge, das er ihr ansah, mußte sich die andern Theile des Gesichts gleichartig zubilden. Alle Maiestät, Pracht und Gröfse senkten sich in diese unbewölkte Stirn, schwebten um Mund und Lippen. Mit diesen Idealzügen zeigt uns auch Martial diese polycletische Schöpfung in einem Sinn-
 gedicht darauf X, 89. *Ore nitet tanto*, cet. Die ganze Form der Statue lernen wir noch am besten aus einer Stelle des Maximus Tyrius XIV. T. I. p. 260. *Reisk.* kennen, wo sie der Phidias-
 sischen Minerva gegenüber steht. Hier werden auch ihre schönen Arme aus Elfenbein (nach dem Homerischen λευκωλενος) nicht vergessen, und daher heifst sie die *schöngekleidete* (εὐειμων). Es fragt sich, wie weit sie bekleidet gewesen? Etwas läfst sich aus dem Epigramm des Parmenio Analect. T. II. p. 202. V. schliessen. Der argivische Polyclet, sagt der Sinndichter, sah die Juno, und bildete und zeigte ihre Schönheit, so weit es erlaubt ist. Aber was unter dem Busen ist, gehört dem Zeus! S. Heyne in den *Commentatt. Gott.* T. X. p. 105. Wahrscheinlich ging also das Untergewand nur bis an die Brüste herauf. Die schönen Elbogen waren in der dorischen Tracht ganz zu sehen. Der Peplus (römisch *Palla*) war auch hier in prächtigen Falten gelegt. So bildete Polyclet, und von ihm geht die hohe Idealfigur der Juno aus, die ihres gleichen nicht hat, und nicht haben darf, Herder über die Ideale, *Briefe zur Bef. der Humanit.* VI, 63. Vergl. Heyne *auctores form.* p. XXVII. Immer wurde diese argivische Juno des Polyclet als Seitenstück zum Jupiter des Phidias behandelt. So

liefs der hellenisirende Herodes die Colossalbilder des Augustus und der Roma in Caesarea nach dem Vorbilde des olympischen Jupiters und der argivischen Juno machen. Joseph. Antiqu. Jud. XV. 13. S. Spanheim zu Callim. p. 4. 31. Später trat mit Polyclet noch einmal der Marmorbildner Praxiteles in Wettkampf, der eine stehende Colossalfigur der Juno für Plataea (Pausan. IX, 2.) und eine sitzende für Mantinea (Pausan. VIII, 9.) bildete. Wir kennen nur einige von seinen Veränderungen errathen. Dahin gehörte wohl zuerst, daß er seiner Juno statt der Krone mit den Reliefs das Diadem gab (aus dem *σεφανος* wird eine *σεφανη*, oder auch wohl eine *σφενδονη* oder *οπισθοσφενδονη* von hinten. Visconti *Pio-Clement.* T. IV. p. 7.) In Marmor würden sich Reliefs, wie sie Polyclet in Metall bilden konnte, schlecht ausgenommen haben. Dafür stellte er ihr statt des symbolischen etwas altväterisch gewordenen Granatapfels, die Grazien selbst auf die Hand, wie sich aus einer Münze der Faustina im Museo Albani schließen läßt, die Visconti l. l. anführt. Das Diadem ist auf allen noch vorhandenen Junoköpfen zu sehn und also herkömmlich geworden. Man hing ihr hinten vom Hinterkopf auch den Schleier um, welches doch mehr römisches, als griechisches Costum bei dieser Göttin gewesen zu seyn scheint, (da nach Münzen unter Adrian die dem capitolinischen Jupiter zur Linken stehende Juno so verschleiert war, wo hingegen die alte griechische Verschleierung, wie bei der Göttin zu Samos und Plataea, viel breiter vorn herabfällt.) *Juno velata* nannte man die so auf römische Weise verschleierte, *Juno Regina*

die erstere im Diadem. Hierin liegt viel Willkühr neuerer Antiquarier.

Noch vorhandene Nachbildungen. Die sitzenden Junonen-bilder sind sehr selten. Hirt erklärt die sitzende Figur im Pallast *Rondanini* (als Ceres ergänzt) über welche wir Winkelmanns Urtheil wissen, *Storia* T. III. p. 262. ff. für eine Juno nach Polyclets Ideal. Noch sind zwei Colossalköpfe von ihr vorhanden, die uns das wahre Ideal hoher Majestät in der Stirn, den großen starkgeöffneten Augen mit den sanftgebogenen (*insensibilmente serpeggianti*) Augenliedern (*Winkelmann Mon. ined.* p. 70.), und den durch segnende Milde gesänftigten Herrscherzügen sprechend verkündigen, die ludovisische Juno, wovon sich in den Dresdner Gypsabdrücken von Mengs eine herrliche Copie befindet, und ein zweiter colossaler Kopf in der russisch kaiserl. Sammlung zu Sarsko Selo; den v. Köhler in seiner Beschreibung desselben im *Journal für Russland* Th. I. S. 344. f. selbst über die Ludovisische setzt. Auch die versailer Büste im *Musée Napoleon* T. I. pl. 5. hat Idealform. Am treuesten giebt unter den noch vorhandenen großen Statuen den Idealcharackter der Juno die sonst sogenannte barberinische Livia im *Museo Pio-Clement.* T. I. tav. 2. Man findet aber hier weniger die Juno des Polyclet, als die des Praxiteles zu Mantinea. Man hat überhaupt Jahrhunderte lang alle alten weiblichen Tronke, die etwas Würde hatten, in Junonen restaurirt. Dergleichen giebt es auch mehrere in der Dresdner Antikengalerie, als n. 88. (auch Ceres genannt,) und n. 92 in den *Marbres de Dresde.* Bekanntlich liessen sich die römischen

Kaiserinnen in einem höhern Alter gern als Junonen idealisiren. Man erkennt sie aber leicht als Porträtfiguren, z. B. im *Musée Napoleon* die kleine 2 Fuß hohe Statue, die so oft in Porcellan und Biscuit nachgemacht worden ist, T. I. pl. 6, Ob die berühmte säugende Juno, die den kleinen Mars an der Brust liegen hat, und die von Winkelmann Monumenti n. 14. und dann im *Museo Pio-Clement.* T. I. tav. 4. abgebildet worden ist, nicht auch eine *Augusta puerpera* seyn könne, so gern auch selbst Visconti um ihrer idealen Form willen die Götterkönigin selbst darin erkennen möchte, ist noch immer nicht ganz im Klaren. Die Kaisermünzen mit solchen säugenden Junonen symbolisiren auf jedem Fall die kaiserlichen Mütter.

Polyclet arbeitete auch schon kleinere Bronzen (*sigilla*) und schöne Gefäße und Lampen. In dieser Rücksicht gedenken seiner Juvenal III, 217. VIII, 102. Martial VIII, 50. — In wiefern konnte Plinius sagen, er habe die von Phidias begonnene Torevtik vollendet? S. Lanzi p. XXX. Plinius XXXIV, s. 19. führt 8 Schüler von Polyclet an, wovon aber nur wenige ausserdem bekannt und von Pausanias angeführt worden sind. Mit Polyclets Schule muß die des Naucydes, wovon Heyne in der Abhandlung: *artium inter Graecos tempora* in den *Opuscc. Acad.* T. V. p. 377. den Stammbaum geliefert hat, in genauer Verbindung gedacht werden.

XXI. Vorlesung.

Myron und der athletische Kunstkreis.

Des Erzbildners Polyclets Mitschüler beim Agelades (S. Heyne *Opusc. Acad.* T. V. p. 368.) und Nebenbuhler war der aus Eleutherae in Böotien gebürtige, aber mit allen seinen Mitbürgern in Athen nationalisirte (S. Leopard. *Emendatt.* XI, 19.) Erzbildner Myron. Er kann nur durch grobe Mißverständnisse, die Plinius selbst verschuldete, bis in die Zeiten des Anacreon und der Erinna hinaufgerückt werden. S. Fea zu Winkelmann T. II. p. 211. vergl. Fabricii *Biblioth. Gr.* T. II. p. 120. 132. ed. Harles. Mit ihm schließt sich der erste große Kreis. Auch wird er nebst dem Phidias und Polyclet oft allein genannt, wenn von den großen Meistern der Plastik vorzugsweise die Rede ist, z. B. in des scharfen Kunstrichters Dionysius von Halicarnass *Judicium de Thucyd.* p. 817. T. VI. Opp.

Erzgufs. Myron bediente sich zu seinen Bildwerken des in Delos zubereiteten und dort vorzüglich zu Dreifüßen, Tischen und Tischbetten (*Deliaca*) gebrauchten Erzes, da hingegen Polyclet die aeginetische Bronzemischung zu seinen Werken vorzog. („Aemulatio illis et in materia

fuit,“ sagt Plinius XXXIV, 2. s. 5.) Es wird uns
 schwer selbst nach den sorgfältigsten Prüfungen des-
 sen, was Plinius in den ersten und letzten Abschnit-
 ten des 34. Buchs über die Mischungen und Zuberei-
 tungen der alten Bronze uns aufbewahrt hat, uns
 eine deutliche Vorstellung von der Schönheit und
 dem (oft durch Vergoldung noch gehobenen) Glanze
 der alten Bronze zu machen. Vieles hat Winkel-
 mann und sein Commentator schon gesammelt,
Storia T. II. p. 34. ff. Sehr viel kam auf die
 wohlberechnete Mischung mit andern, besonders
 edlern Metallen an (*officinarum temperaturam* nennt
 es Plinius), wovon aber selbst die Alten viel ver-
 worrene Begriffe gehabt zu haben scheinen. Dieß
 beweisen die höchstwidersprechenden Nachrich-
 ten über die Composition, die man unter dem
 Nahmen des corinthischen Erzes bis zur Raserei
 liebte. Im Zeitalter des Polyclet und Myron war
 an die corinthische Composition schwerlich schon
 zu denken, und schon Plinius spottet der After-
 kenner seiner Zeit, die auch die ältern Statuen co-
 rinthisch nannten. Ueber die corinthische Compo-
 sition ist die Hauptstelle beim Plutarch de defectu
 Orac. c. 2. T. II. p. 619. 20. ed. *Wytttenb.* mit Fa-
 cius Anmerk. in den Excerptis p. 16. ff. S.
 Beckmann zu *Aristoteles Mirab. Auscult.* p. 98.
 In Münzen findet sich diese corinthische Mi-
 schung nirgends und so konnte auch der schmelz-
 kundige Savot hierüber kein Resultat hervorbrin-
 gen. S. Eckhel *Prolegg.* T. I. p. XXIX f. Viel-
 leicht die Hälfte aller Statuen in Bronze waren
 gymnastische Figuren. Die gymnastischen Kör-
 per waren alle von der Sonne und der Oelsalbe
 (*ceroma*) gebräunt (*μελαντερον κεχρωσμενοι* Lucian

de Gymn. c. 25. T. II. p. 907.) Dieß wufste man durch die Composition in der Bronze so nachzuahmen, daß es die Körper selbst zu seyn schienen. So sagt Dio Chrysostomus Orat. XXVIII. p. 289. B. vom gymnastischen Jatrocles: er sah den vollkommenen Bronze-statuen ähnlich, und die Farbe seines Körpers glich der mit andern Metall versetzten Bronze, (χαλκῷ κειραµενῷ). Vieles kam auf die geschickte Vergoldung *im Feuer* an, da an den meisten Bronze-statuen wenigstens einige Theile vergoldet waren. S. darüber Buonarroti *Osservaz. sopra alcun. medagl.* p. 370. mit den Erinnerungen von Beckmann *Gesch. der Erfind.* IV, 564. ff. Das Wunder der ungeheuren Menge bronzener Colossen und großer Statuen im Alterthum wird dadurch etwas geringer, daß man weiß, der Guß sey sehr dünn und sauber gewesen, so daß ein neunjähriger Athlet mit einer großen Statue davon laufen konnte. Aber dieser Umstand trug nebst vielen andern auch dazu bei, daß so wenig *größere* Bronzen auf uns gekommen sind. Vor den Ausgrabungen in Pompeii und Herculaneum zählte man deren in allen kaum 30. Um nur etwas über die Erzbildnerei der Alten selbst urtheilen zu können, muß man wenigstens die ersten technischen Begriffe von dem Verfahren des Künstlers dabei haben, wäre er auch nur aus Martinis 19 Excurs. zu *Ernestis Archæologie* p. 286. ff. Ueber das Technische hierbei siehe die Auszüge aus Benvenuto Cellini in Göthes *Leben des Benvenuto Cellini* Th. II. S. 279. ff.

Myrons alumfassende Mannigfaltigkeit. Da Polyclet in der Symmetrie unübertreff-

bar und canonisch geworden war, so suchte nun der in allen stärkere und kräftigere Myron durch Mannigfaltigkeit der Gegenstände, Neuheit der Compositionen und die bewundernswürdigste Abwechslung sonderbarer und gewagter Stellungen seinem Nebenbuhler den Rang abzulaufen. Diefs sagt Plinius XXXIV. s. 19, 4. „Primus multiplicasse varietatem videtur, *numerosior* (er produzierte weit mehr, nicht, wies *Winkelmann* erklärt, harmonischer oder wie *Lanzi* p. XXXI. mannigfaltiger, vergl. Plin. XXXIV. s. 40, 28.) in arte, quam Polycletus, *hic* symmetria diligentior (nach Lanzis richtiger Verbesserung. Das letztere kann nur auf den Polyclet gehn.)“ Wirklich finden wir auch, wenn wir auch nur des Junius Verzeichniss vergleichen (*Cat. Artif.* p. 127—129.) in seinen zahlreichen Werken fast alles Darstellbare in der Fabel- und Menschen- und Thierwelt von ihm umfaßt und in den interessantesten und frappantesten Momenten dargestellt. (Darum nennt ihn wohl auch Ovid. III. A. A. 219. *operosus*.) Seine unendliche Mannigfaltigkeit offenbarte sich

I.) in der verschiedenen Grösse seiner Werke. Er machte nicht einen Coloss nur auf einmal. Er schuf ein colossales Kleeblatt, indem er die Idee auffasste, wie die treu schützende Minerva den apotheosirten Hercules dem Jupiter vorgestellt habe, und sich nun beide Götter dem Vater zur Rechten und Linken praesentirten. Er gruppирte diese Colossen auf *einer einzigen Basis* zusammen (sie gehörte also nach *Levezows* scharfsinniger Eintheilung der statuarischen Gruppen in gesellschaftliche und dramatische *über die*

Familie des Lycomedes p. 22. ff. zu den blofs gesellschaftlichen Familiengruppen, von welchen das berühmteste Muster wohl das auf dem Capitol in Rom so oft wiederholte Dreigestell des Jupiters in der Mitte, der Juno zur Linken, der Minerva zur Rechten war,) und brach *darin* wahrscheinlich eine neue Bahn, dafs er das, was andere Bildhauer und Erzbildner vor ihm schon lange in kleinern Statuen gethan hatten, nun auf *drei Colossen* neben einander erweiterte. Die römischen Imperatoren und Kunstplünderer theilten sich in der Folge in dieses im grofsen Junotempel zu Samos aufgestellte prächtige Kunstwerk. S. die Hauptstelle beim Strabo XIV. p. 944. C. D. So wie er hier die Colossalform (*ἔργα κολοσσικά* nennt sie Strabo) verdreifachte und gleichsam in den Riesengestalten der Götter schwelgte: so war er, was, seit Plinius, jeder Meister der ersten Gröfse seyn mußte, nun auch wieder im Kleinsten vollkommen. Seine Schaaalen aus Silber und Erz wurden nebst denen des Mys, Mentor und Polyclet für Juwelen auf den Schenktischen (*abaci*) bei den griechischen und römischen Prachtgelagen gehalten. Man bewunderte in Rom zu Martials Zeiten eine von einer Schlange höchstzierlich umwundene Schaaale („Serpens in patera Myronis arte,“ *Mart.* VI, 92.)

II.) Mannigfaltigkeit neuer und frappanter Stellungen. Polyclet hatte aus der Gruppen- und Stellungsreichen Gymnastik nur die zarten Knaben und Jünglingsfiguren gewählt, und diese in allen Gestalten bis zum Vorsteher und Schutzgott, den Merkur, selbst idealisirt. Myrons kraftvollere Natur verschmähete die Ephe-

been (so hiesien die Theile der Gymnasien, wo nur die Jugend sich übte, Vitruv. V, 11. Strabo T. II. p. 196. ed. Siebenk. nach Tyrwhitt's Verbesserung, Guattani *Monum. inedit.* 1789. p. 68.) und ging in die Paläster und Kampfschulen der nur für den Faustkampf und das gewaltige Pancration lebenden Athleten. So kann man sagen, daß der *athletische Kreis* der eigentliche Spielraum für Myrons vollkommenste Kunstschöpfungen gewesen sey. Jeder gymnastische Sieger in den heiligen Spielen bekam seine Statue aus Bronze, und wer dreimal gesiegt hatte, eine ganz *iconische* (S. die Collectaneen zu den *Bronzi d'Ercolano* T. II. p. 224. n. 3.) Portraitfigur. Das Original wurde in den Vorhöfen und Hainen der Tempel, vor welchen die Spiele gehalten wurden, selbst aufgestellt. Man denke nur an den heiligen Hain oder die Altis von Olympia. Allein höchst wahrscheinlich wurden dergleichen Statuen nun noch in mehrern Abgüssen oder Copieen vervielfältigt und in den Vaterstädten der Sieger, die den höchsten Stolz darin fanden, und selbst in ihren Wohnungen, aufgestellt. Man kann schon hieraus abnehmen, welchen dankbaren Stoff diese fast ins unendliche vermehrten Kämpfer- und Athletenbilder der griechischen Plastik (und fürs erste wurden sie alle noch in Bronze gegossen) in allen möglichen Abstufungen und Stellungen darbieten mußten. Siegende Kämpfer wurden gebildet und ihre Bildung veranlaßte neue Wettkämpfe unter den Bildnern selbst. Immer suchte der Nachfolgende seine Vormänner zu überbieten. Agelades, Alcámenes, Canachus, Onatas, selbst Polycletus hatten sich

schon in herrlichen Siegerstatuen verklärt. Das Höchste war noch nicht erreicht. Myron trat in die Schranken und errang durch die lebendigste Darstellung der Musculatur, die sich in den höchstausgearbeiteten Athletenkörpern nur einmal in der ganzen Geschichte der Menschheit so darstellen konnte, und die geistreichste Wahl der gewagtesten Stellungen die erste Palme der Plastik. Winkelm. *Storia* I, 308. Für uns ist dieser Athletenkreis nur noch in einigen köstlichen Reliefs (das ausdrucksvollste unter allen im *Museo Pio-Clement.* T. IV. tav. 36.) in Vasengemälden (die zwei schönsten in Tischbein's *Engravings* T. I. n. 55. 56.) in mehreren Intaglios, zum Theil von der höchsten Zierlichkeit, (Tassie's *Catalogue* n. 7992 — 8030.) und in der Spitze aller Athletenkörper, in den Herculesstatuen, noch erkennbar; aber nicht umsonst sprechen Cicero (*Offic.* I, 36.) und Quintilian I, 11. von palästrischen Körperausbildungen und Bewegungen. Selbst in diesen gewaltig aufgefütterten Massen des athletischen Embonpoints (ἐμῶν, ἐμῶν, Spanheim zu *Julian. Orat.* I. p. 103.) wo der ganze Körper mit Fleischkissen gleichsam überpolstert wurde, mußte doch alles sowohl durch die Salbarzenei-kunde (Iatraliptik, Sprengels *Geschichte der Arzneikunde* I, 280. 352. neue Ausgabe) als durch die mürbeklopfenden Schläge und Griffe der Gegner, bis zur untadelhaftesten Gediegenheit verarbeitet und gleichsam durchgeknetet seyn, (man denke sich das, was Lucian seinen Solon von der gymnastisch durcharbeiteten Jugend sagen läßt in der classischen Stelle *de gymnas.* c. 25. T. II. p. 906. ff.

in erhöhter Potenz und ohne sich die gehässigen Uebertreibungen bei Galen und andern Gegnern der Athletik irren zu lassen. S. Meiners *de gymnasiorum vtilitate et damnis* in den *Göttinger Comment.* T. XI. p. 269. ff.) Und nun die, herrliche Kraft mit Schönheit im seltensten Bund vermählenden, Stellungen und Symplegmen, wo das Kennerauge der in dichten Haufen und auf den Fußzehen stehenden Zuschauer (s. Dio Chrysost. XXXVIII. p. 288. 89. *Morell.*) noch ganz andere Bemerkungen machte, als jetzt der englische Pöbel, der um ein paar Boxer den wetten- den Kennerkreis zieht. (Man erinnere sich nur, daß Cicero Orat. c. 68. es hierbei ausdrücklich als Bedingung ausspricht: „vt quicquid in his rebus fiat vtiliter ad pugnam, idem ad adspectum etiam sit venustum,“ und daß ein ἀπαλαιορός gescholten zu werden, fast eben so schimpflich war, als ein αμουσος. S. P. Faber *Agonist.* I, 14. p. 36.) Welch einen Triumph bereitete dieß alles für Myrons Kunst, die mit genialischer Sicherheit in allen Kampfarten der Athletik die bewundernswürdigsten Stellungen gleichsam in ihrer obersten Spitze erfaßte und nun auf immer in gediegenen Erzguß festhielt! Er verschmähete auch die leichteren Uebungen des Laufens und Werfens nicht; (bekannlich theilten sich die Kämpfe in die *leichten*, Laufen, Springen und Werfen, und in die *schweren*, Ringen und Faustkampf) ja er scheint viel mehr hierin mehrere ganz neue Ansichten für seine Statuen gewonnen zu haben. Denn hieher gehört

a) sein *Läufer*, Ladas, der lacedämonische Ladas, nicht der spätere aus Aegium. Wir wis-

sen aus dem griechischen Sinngedicht eines Un-
 genannten auf diese Statue des Myron T. III. p.
 218. CCCXIII. daß der Künstler mit der höch-
 sten Anstrengung dieses Dolichodromen, die ihm
 selbst das Leben kostete, (Pausan. III, 21. p. 424.)
 gleichsam in Wettkampf getreten war und ihn
 in den entscheidenden Moment gebildet hatte,
 wo mit fast krampfhaft eingezogenen Weichen
 (κοίλων ἐνδοθέν ἐκ λαγόνων) der Läufer seinen gan-
 zen Odem nur noch auf den Lippen zu haben
 schien. Die auf Veranlassung dieses windschnel-
 len Läufers oft gebrauchte Hyperbel: noch tönte
 der Schall des die Schranken öffnenden Schlag-
 baums und schon rief man, Ladas wird gekrönt!
 (S. Jacobs *Animaduers.* Vol. III. P. II. p. 59.)
 sollte durch ein Bildwerk erreicht werden, wo
 der Epigrammatist ausruft: die Bronze springt
 uns von der Basis in die Wolken hinauf. Vergl.
 Heyne *Commentatt. Gott.* T. XII. p. 291. Zwi-
 schen den leichtern Uebungen und den eigentli-
 chen Pankration mitten inne stand das oft schon
 zu den schwerern gerechnete Discuswerfen. Pau-
 san. VI, 19. Hierin verfertigte Myron ein voll-
 endetes Werk. Dieß war

b) sein *Wurfscheiben-schleuderer*, Di-
 scobolus. War irgend eine Statue, worin My-
 ron durch die lebendigste Gewandtheit der Stel-
 lung mit der Achilleischen Ephebenform des
 Doryphorus von Polyclet in kühnen Wettstreit
 sich wagte, so war es dieser durch Quintilians
 berühmtes Urtheil II, 13. p. 333. *Spald.* geadelter
 Discobolus. Quintilian nennt ihn in *scheinbarer*
Verrenkung höchst vollendet (distortum et elabo-
 ratorum) und ein Kunstwerk, in welchen die

Neuheit der Idee und die überwundene Schwierigkeit den Kennern das grösste Fest der Bewunderung zubereitete. Die wunderbare, aber, wie aus Statius Thebaide VI, 646. ff. Visconti im *Pio-Clementino* T. III. p. 34. beweist, völlig schulgerechte Stellung war so gefasst, dafs man einsah, in der Stellung (mit halbgebogenen Knie, worauf sich die linke Hand stützte) könne der Athlet keinen Augenblick länger, als der Wurf eben forderte, verbleiben, wie wir aus der mählerischen Schilderung Lucians Philosops. c. 18. T. III. p. 45. wissen. Es wurde also auch durch dieß Meisterbild der Forderung Gnüge geleistet, die Göthe in den *Propyläen* I, 1. p. 8. vom Gipfel des entscheidendsten Augenblicks in der Bewegung eines Kunstwerks ausgesprochen hat. Wir würden indess selbst durch die beredte Schilderung Lucians noch kein ganz deutliches Bild von diesem Werke uns machen können, wenn nicht ein günstigeres Schicksal hier gewaltet und diesen Discobolus sowohl in einer wirklichen Marmorstatue als in einem geschnittenen Steine noch für uns Spätgeborne aufbewahrt hätte. Es wurde vor ohngefähr 30 Jahren in der Villa Palombara auf dem Esquilin in Rom eine trefflich conservirte Statue etwas über Lebensgröfse $9\frac{2}{3}$ Palmen hoch ausgegraben, die ganz ohnstreitig eine Copie jenes Discobolus ist. Sie erregte gleich anfänglich grofses Aufsehn. Visconti schrieb darüber einen Brief an den Cardinal Pallotta im Jahr 1781. der besonders gedruckt wurde. Fea beschrieb sie sehr ausführlich zu Winkelmanns *Storia* T. II. p. 211—13. und in den Nachträgen T. III. p. 451—33. Sie wurde

T. II. tav. 2. in einem Umriss abgebildet. Guatani gab in seinen *Monumenti inédicti* 1784. T. I. p. 9—13. eine begeisterte Beschreibung und einen freilich nur kleinen Kupferstich. Die Verdrehung an dem linken Fuß, die Fea in Schutz nimmt, könnte doch wohl, wenn hier alles ächt wäre, kaum gerechtfertiget werden. Das Bild war im Besitz der Marchesin Massimi; ist aber nun auch in der Villa eines englischen Lucullus begraben worden. Da es zu den berühmtesten des Alterthums gehörte; so wurde es auch, wie mehrere der ersten Statuen, von Steinschneidern eingegraben. Der Schotte *James Byres* besaß einen Carniol in dieser Vorstellung, den *Visconti* in der ersten Hilfstafel zum *Pio-Clementino* T. I. n. 6. abbilden liefs. Später gab ihn auch *Raspe* in *Tassie's Catalogue* pl. XLVI. n. 7963. — Ohngefähr um 30 Jahre später (um die 95. Olymp.) als *Myron*, machte *Naucydes* seinen *Discobolus* (*Plin.* XXXIV, s. 19, 19.) der aber weit mehr als Sieger und im Ausruhen (*in riposo*) gebildet gewesen zu seyn scheint, indem bei ihm der *Discus* in der Hand fast nur zum Abzeichen diente. Die einander völlig gleichen Statuen im *Pio-Clement.* T. III. tav. 26. und in der *Villa Borghese Stanza VII.* n. 9. T. II. p. 57. der *Villa Pinciana* von *Visconti* (auch in geschnittenen Steinen *Tassie* n. 7977.) sind wahrscheinlich Nachbildungen der Statue des *Naucydes*. Selbst die Mahler bearbeiteten diesen Gegenstand. *S. Tauriscus* beim *Plinius* XXXV, 11. und ein sehr zierliches Bild in den *Pitture d'Ercolano* T. III. tav. 25.

c) seine *Pancratiasten*, die bei den Delphischen Spielen gesiegt hatten, wo eine Menge

Athletenfiguren vorkamen, so daß er vorzugsweise der Athletenbildner genannt wurde. Gewiß sind unter den noch vorhandenen, durch Restauration fast unkenntlich gewordenen Pancratiasten auch Nachahmungen berühmter Myronischer Erzbilder in dieser Gattung. Myron gab ihnen das die Pancratiasten so genau vor allen übrigen Athletenfiguren auszeichnende Merkmal. Es sind die durch Faustriemen ganz platt geschlagenen und mit gequetschten Knorpeln vorgestellten Ohren, die Winkelmann zuerst an mehreren Hercules-figuren entdeckt zu haben glaubte und dann sowohl in der *Geschichte der Kunst*, Storia I, 373 — 376. und *Monumenti inéditi* p. 75 — 79. ausführlich erläutert hat. Man sehe die Abbildung eines solchen Ohrs in den *Monumenti* n. 63. und Visconti zum Pio-Clem. T. VI. p. 22. Uebrigens sind viele Athletenronke aus jenen Zeiten durch verkehrte Restaurationen unkenntlich geworden. S. Heyne über die sogenannten Fechter *Antiqu. Aufs.* II, 225. ff.

Eingeschaltete *allgemeine Betrachtung*. Ueberhaupt fangen mit Myron die Vorstellungen an, wo die Künstler immer den höchsten und fruchtbarsten Punkt der Handlung bei ihren Bildern so zu erreichen suchten, daß nun gleichsam nichts weiter hinzugethan werden konnte. Man möchte es Meisteracte oder *idealische Stellungen* nennen. So machte Ctesilas den sterbenden Kämpfer („in quo possit intelligi, quantum restat animae,“ Plin. XXXIV. s. 19, 1) wovon der *moribundo* eine Copie ist, *Museum Capitolin.* T. III. tab. 67. 68. *Maffei Raccolta* T. 65. Im Philoctet des Pythagoras sah man den Hinkenden, und empfand mit ihm die Schmerzen seines Geschwürs („claudi-

cantem, cuius ulceris dolores spectatores sentire videntur,“ *Plin.* l. l. mit Lessings Verbesserung in *Laokoon* p. 22.) S. die geschnittenen Steine in Winkelmann's *Monumenti inéd.* n. 118—120. mit Fea's Anmerkungen zur *Storia* I, 338. Aber vor allen gehört der sogenannte borghesische Fechter von Agasias hieher in der *Villa Pinciana* Stanza VII. n. 10. kein Ballonschläger, wie Gibelin glaubte, kein Athlet oder Heros, der sich gymnastisch übte, wie Mongez in seiner Vorlesung im Nationalinstitut *Memoires de l'Institut national literature et beaux arts*, T. II. p. 423—463. zu beweisen sucht, (man vergleiche nur, um den Unterschied der Stellung zu fühlen, die schöne Bronze eines jungen Athleten in den *Bronzi d'Ercolano* T. II. tav. 58. 59.) kein Pankratiast (so gern auch Winkelmann ihm wegen des einen nicht restaurirten Ohrs dazu gestempelt hätte), kein Chabrias (wie Lessing glaubte), aber auch kein Leonidas, wie Fea muthmaßt T. III. p. 461. ff. Man kann die Idealstellung höchstbewundernswürdig finden, ohne grade von der Seuche, Namen zu nennen, ergriffen zu seyn. Am sichersten sagt man mit Visconti *Villa Pinciana* T. II. p. 59. es ist ein Heros zu Fuß, der gegen einen höher stehenden Feind ankämpft. Dieß zeigt der ganze Ausfall und das Augenmerk der Statue. Vergl. Heyne *antiqu. Aufs.* II, 229. ff. Was Visconti schon bei Erklärung einer Amazonenschlacht *Museo Pio-Clementino* T. IV. pl. 21. gemuthmaßt hatte, bestätigte sich noch mehr durch eine Vasenzeichnung, die Millin *Monumens inédits* T. I. pl. 36. abbilden ließ, wo Theseus im Kampf mit den Ama-

zonen durchaus in derselben Stellung erscheint. So ist jene berühmte Statue höchst wahrscheinlich ein Theil einer Gruppe eines Amazonenkampfes, wo nur die Amazone zu Pferde fehlt, und Theseus allein noch übrig ist. Theseus selbst aber wurde als Stifter der Gymnastik in Athen vorzüglich gern mit einem gymnastisch gebildeten Körper und in gymnastischen Stellungen vorgestellt. Daher die verführerische Aehnlichkeit mit einer gymnastischen Figur.

So wie Polyclet in seinen Idealfiguren den Mercur als Repräsentanten aller reizenden athensischen und sicyonischen Ephebengestalten mit Beimischung des Göttlichen zu dem, wie Lucian de Gymnas. c. 25. gediegenen und proportionirten (*εἰς τὸ συμμετρον περιγεγραμμένοι*) Epheben aus dem Ephebeo schildert, oder wie Dio Chrysostomus seinen Melancomas beschreibt p. 290. Morell. zuerst aufgestellt hatte: so erhob Myron seine Athletenfiguren gleichsam zur obersten Potenz; er schuf nun auch

III.) das Ideal des Hercules. Hercules und Pollux waren die zwei Heroen, die selbst in den schwersten Uebungen der Athletik, jener im Ringen, dieser im Faustschlag, excellirten, und nach ihrer Apotheose auch als Repräsentanten des Pancration, welche beide Uebungen in eine zusammen schmolz, angesehen wurden. Besonders war Hercules sowohl in der gewaltigen Musculatur und dem gediegenen Gliederbau, als in den Mitteln dazu zu gelangen, das höchste Vorbild aller Athleten. Man kennt die fleischfressende und nach gemessenen Vorschriften sich mästende Diät (*ἀναγνοφαγία*) dieser Körper-virtuosen. Mit

großser Gelehrsamkeit und auch für die Kunstan-
sichten sehr nützlich handelt hiervon *Schulze* de
athletis eorumque diaeta et habitu in den Com-
mentt. Academicis, Halae 1743. no. I. Auch hier-
innen wurde ihnen der böotische Hercules Mu-
ster, dessen grenzlose Eß- und Trink-lust nicht
nur für die spottende Bühne der Athener (S.
die Collectaneen in der *Antichità d'Ercolano* T.
VII. p. 100.), sondern auch für die Kunst einen
Hercules *vorax et bibax*, einen Esser und Trinker,
hervorbrachte. S. *Mus. Pio-Clement.* T. V. tav.
24. p. 27. Natürlich mußten alle diese Vorstel-
lungen bei einer idealischen Darstellung des Got-
tes mit in Anschlag gebracht werden. Es galt
dem Held der Helden. Unbezwingbare Stärke,
unerschöpfliche Kräfte in einem Menschenkörper,
dem Jupiter in 3 Nächten das Daseyn gegeben
hatte, sollten dargestellt werden. Mittelst solcher
Glieder hat er seine Thaten gethan und den
Olymp ersieget! (s. *Herders Briefe zur Beförd.*
der Hum. VI, 23.) Aber auch hier unterschied
der sinnige Grieche früh schon den ruhenden
oder gar himmlisch verklärten Gott mit dem
kampflustigen, alles niederringenden Heros. Der
vergötterte Torso des Göttlichen steht für uns
an der Spitze der ersten, der farnesische Coloss
an der Spitze der letztern Classe. Solche Ge-
stalten wurden nicht auf einem Wurf vollendet.
Man kann annehmen, daß der thebanische Her-
cules des Alcámenes (Pausan. XI, 11.) die Grund-
lage gab, daß Myron die gediegendste Kraftfülle,
die er bei einzelnen Athlethenstatuen einzeln aus-
gespendet hatte, in seinem Hercules auf einem
Punkt versammelte und das athletische Ideal im

Gotte schuf, und das Praxiteles und Lysipp ihm die höchste Vollendung gaben. S. Heyne *auctores formarum* in den *Commentatt. Gotting.* T. X. p. XXV. Plinius erwähnt eine berühmte Hercules-statue von Myron, die damals in der Xiten Region der Stadt in der Nachbarschaft des Circus Maximus zu sehn war, und wo sonst eine treffliche Bronze von Hercules zu finden war, mußte Myron ihr Meister gewesen seyn, wie aus Cicero IV, Verrin. c. 3. zu ersehn ist.

Doch Myrons nach allen Seiten ausgreifende und alles Bildbare dem bildsamen Erzguß unterwerfende Natur begnügte sich nicht mit den idealischen Gestalten der Götter und Helden und Kämpfer. Er fand auch in den thierischen Gestalten einen reichen, von seinen Vorgängern und Nebenbuhlern bei weitem noch nicht schöpferisch genug benutzten Stoff. Er umfaßte, wie ein alter Schriftsteller sagt, beinahe die Seelen der Menschen und Thiere mit seiner Kunst („*pene hominum animas ferarumque arte comprehendit*“, Petron. c. 88. p. 426. *Burm.*). Seinem Scharfblick entging es nicht, daß nicht bloß die edlern Rosse und jene Herrscher des Waldes, welche Homer in seinen ewigdauernden Gleichnissen uns vorführt, daß auch sogar die Thiere der zahmern Heerden und des Hauswesens, daß auch die Kuh, der Hund durch Auswahl vorzüglicher Körper und der interessantesten Stellungen zu einer Art von Ideal erhoben werden könnten. Nichts ist im ganzen Alterthum berühmter als

IV.) Myrons Kuh. Sie ist sogar sein Wahrzeichen bei lallenden Kunstjüngern geworden, da in der gemeinen Kunstsage des Alter-

thums sein Name fast nur an dieß vielbesungene Wunderwerk geknüpft wurde. („Maxime nobilitavit *bucula*, celebratis versibus laudata,“ sagt Plinius.) Es hatten nämlich die witzigsten griechischen Epigrammatisten schon zu Plinius Zeiten alle Spitzen und Wendungen aufgeboten, um die höchste Illusion dieses Kunstwerks, wodurch Thiere, Menschen und der Meister selbst getäuscht worden wären, in zierlichster Form darzustellen, und noch Jahrhunderte später wurde diese sich immer aufs neue überbietende Witzjagd rüstig fortgesetzt. In der noch vorhandenen Anthologie sind 36 dergleichen Gedichte aufbewahrt, die Ausonius zum Theil übersetzt, der geistreiche *Menage* aber (*Poemata*, Paris 1668. p. 108.) wirklich dadurch noch überboten hat, daß er selbst die Juno noch eifersüchtig auf sie werden läßt. Man sehe *Unterhaltungen für Freunde der alten Literatur* von Sonntag I, 100—119. wo die Gedichte der Anthologie verständig classificirt und übersetzt sind. Wenigstens verdanken wir jenen griechischen Epigrammatisten einige Kunde über den Ausdruck und Moment des Werks. Die Kuh war brüllend vorgestellt und auf einer marmornen Basis mit Blei eingelassen. Daß sie brüllend gebildet war, wissen wir z. B. aus Antipater Sidonius *Analect.* T. II. p. 21. LIV. LV. und aus dem *Concetto*, daß das Kalb nun kommen und saugen werde. Man weiß, welchen Moment *Potter* der niederländische große Thiermahler, bei seiner in Cassel befindlichen Kuh gewählt hat. Die Vergleichung dürfte aber doch zu Myrons Gunst ausfallen. Uebrigens wissen wir aus Cicero *Verr.* IV, 60. daß diese Kuh zu seiner Zeit noch auf

dem grossen Platz von Athen zu sehen war. Da sie Pausanias dort nicht mehr sah, so mußte sie damals schon nach Rom ausgewandert seyn, wo sie zu Procopius Zeiten (de bello Gothico IV, 21.) noch im Friedenstempel zu sehen war. Wüßten wir nur die genauen Umstände ihrer Verfertigung. Wahrscheinlich ward sie in einem Wettkampf mit seinem nicht immer von ihm besiegten Nebenbuhler Pythagoras erzeugt, der eine Europa, auf dem Stier sitzend, gebildet hatte, Stolz auf seinen Sieg bildete nun Myron auch noch eine Siegesgöttin auf einer jungen Kuh sitzend, wie sonst die Europa gebildet wurde, eine Anekdote, die wir einem eifernden Kirchenvater, den Tatianus Orat. ad Graecos s. 54. p. 117. *Worth.* verdanken. Aber der unerschöpflich reiche und immer fortschreitende Meister ging nun auch zu ganzen Gruppen von Stieren und Kühen fort, und als einst der erste Imperator der römischen Welt, Augustus, seine Frömmigkeit und geschmackvolle Prachtliebe dem römischen Volk durch die Einweihung des Tempels und der Bibliothek des Palatinischen Apollo zeigte, A. V. C. 726. stellte er im Vorhof 4 Stiere aus Bronze von Myrons Kunst, als eine ewige Opferweihe, um den Altar. Propot. II, 31. 7. Nur alzugewiss war auch dieses (vermuthlich mit den 4 Seiten des Altars correspondirende) Viergespann irgend einem griechischen Tempelvorhof entführt. Vergl. Sylv. Lursenius *de templo et bibliotheca Apollini ab Augusto dicata* (Franequ. 1719.) p. 58. Es muß schöne Tempelstiere der Art in Bronze von grossen Künstlern ausgeführt gegeben haben, wornach auch die Steinschneider ihre berühmten Gruppen

arbeiteten, wie den Jaspis mit den 5 Stieren, den der Epigrammatist Plato besingt, *Analect.* T. I. p. 172. XVII. So kommt noch ein anderer Ringstein mit 7 Stieren vor. S. Heyne *artis opera ex epigr.* in *Commentatt.* *Gotting.* T. X. p. 118. und es finden sich in Townley's und andern Sammlungen noch alte Pasten und Steine mit solchen Stiergruppen. S. Tassie's *Catalogue* n. 13173. ff. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß zu allen diesen die Originale von Myron gegossen worden waren. Kennten wir nur erst seinen Hund, welchen Plinius selbst einer besondern Erwähnung werth fand, seine Pferde und andere Thierfiguren; gewiß, es würde sich zeigen, daß zu einer großen Zahl berühmter Thierstatuen, die schon Winkelmann *Storia* T. I. p. 376. ff. genau aufgezählt hat, die Urbilder aus Myrons Kunstwerkstätte kamen.

V.) Seedrachen.

Einem solchen Thierbildner mochte es endlich auch wohl anstehn, selbst ins Phantastische zu gehn und die Kunstwelt mit neuersonnenen Compositionen von fabelhaften, aber der Kunst durch Schönheit und Kühnheit der Formen wohl zusagenden Wunderthiere zu bereichern. Andere Meister vor ihm hatten schon in Gestaltung der Chimären, Minotauren, Centauren, Aegipanen, Satyren u. s. w. ihrer Einbildungskraft freie Zügel gelassen und Wälder und Berge mit den Zwittergeschöpfen bevölkert, die Virgils Aeneas nur noch in den Vorhöfen des Schattenreichs erblickt. Der Ocean mit allen seinen Ungeheuern und Fischgewimmel, das uns Plinius XXXII, 10. s. 53. in vollen Haufen vorführt, war

noch für die Kunst übrig. Myron griff auch ins Reich der alten Amphitrite und erschuf für die Decorationen der heiligen Spiele auf dem Isthmus und die Tempel der Hafen- und Seegötter seltsam gestaltete Seedrachen mit viel verschlungenen, schlangenförmig gewundenen Schwänzen, die die griechische und römische Sprache *pristis* oder *pistrix* nennt, und die Astronomie, nachdem sie durch die Plastik Form und Umriss bekommen hatte, sogar unter die Sternbilder versetzt. S. I. Fr. Gronov. *Observatt.* I, 18. p. 112. f. Munker zu Hygin. f. 273. p. 382. Plinius führt ausdrücklich diese *pristes* unter den Hauptwerken Myrons mit auf, und was Vofs in seinen *mythologischen Briefen* II, 192. vermuthet, daß erst, nachdem die Bildner dergleichen Figuren aufgestellt hatten, sie auch in Beschreibung späterer Dichter übergingen, erhält hierdurch neue Bestätigung. Ihre Gestalt, die man einen fantastischen Schnörkelzug im nassen Reiche des Oceanus nennen möchte, lernen wir aus den Abbildungen in Hygins *Astronomicon* p. 532. *Stav.* und aus vielen herculanischen Gemälden z. B. T. VII. tav. 61. Was Visconti *Mus. Pio-Clement.* T. IV, tav. 10. p. 19. im Allgemeinen bemerkt, daß bei den griechischen Künstlern selbst die Ungeheuer idealisirt waren und ihrer eigenthümlichen Anmuth nicht entbehrten, da sie zwischen schrecklichem und widrigem, zwischen *Ungeheuren* und *Scheusalen* sehr wohl zu unterscheiden wußten; gilt auch von diesen seltsamen Seephantasmen des Myron, die als so viele kunstreich verzogene Grotesken zwischen den vielbelebten Nereiden- und Tritonengruppen anzusehen sind, und alle

Vortheile gewährten, die der alten Kunst durch den verständigen Gebrauch zierlicher Schlangengewindungen zuwuchs.

So mannigfaltig offenbarte sich in Myrons Werken ein vielfach schaffender und das Formlose und Gemeine kräftig gestaltender Genius. Noch erwähnt Plinius manches andern berühmten Kunstwerkes, woraus erhellet, daß er, der im Starken und Gewaltigen herrschte, doch auch die zierlichen Götterformen eines Bacchus und Apollo nicht verschmähte, und selbst in der naiven Gattung wundersame Werke hervorbrachte. Zu den letztern gehörte ohnstreitig die ausdrucksvolle Gruppe, wo die Minerva *Musica* mit dem Satyr, Marsyas, der die von ihr im Zorne geworfene Doppelflöte bewundernd aufgehoben hatte und ans Ohr hielt („Satyrum admirantem tibias et Minervam“), aufgestellt war. Es ist bekannt, wie sehr auch in dieser Fabel Dichter und Bildner in Athen sich einander gleichsam in die Hände arbeiteten, und wie oft diese komische Situation aus den Satyrdramen eines Melanippides und anderer auch in Bildwerke überging. S. *die Erfindung der Flöte im Attischen Museum* I, 2. p. 319. ff. und 354. ff. Andere Künstler hatten dieß ächt athenische National-sujet, wobei man nur gar zu gern die thebanischen Flötenspieler verspottete, weit mehr ins Ernsthafte gezogen, wie der Verfertiger der Gruppe auf der Burg zu Athen, wo Pallas dem Marsyas sogar schlagend vorgestellt wurde, (Pausan. I, 24. p. 56.) Myron gewann für sie eine fröhlichere Ansicht. Der über die ungewohnten Töne erstaunte Satyrisk hält lauschend das Flötenrohr an das gespitzte Ziegen-

ohr. Wir wissen dieß bestimmt aus einem Sinn-
gedicht des Agathias Analect. III, 49. XLV, wel-
ches auf ein Gemälde, das ein Mahler nach die-
ser Gruppe verfertigt hatte, gedichtet ist. —
Zu den zartern Götterformen gehörte der einst
von Sylla nach Rom gebrachte Bacchus dieses
Meisters, worauf das witzige Sinngedicht in den
Analect. T. III. p. 206. CCLXX. gemacht ist, und
ein Apollo. — Wie gern würde man auch von
den Lebensumständen eines solchen Meisters ge-
nauere Auskunft zu erhalten wünschen. Das
Alterthum schweigt zu unserm Verdrufs. Nur
so viel wissen wir aus einer Stelle des Petronius
c. 88. daß er in äußerster Dürftigkeit starb. Die
kraftvolle, lebengeniesende und verschwendende
Natur des Mannes scheint am wenigsten zum
Geldsammeln und Reichwerden Anlage gehabt
zu haben. Man erinnert sich an die Schicksale
eines Benvenuto Cellini, mit dem Myron manche
Geistesverwandschaft gehabt haben mag. — Aus
eben diesem Grunde war er vielleicht auch weni-
ger dazu geeignet, eine so zahlreiche Schule zu
bilden, wie der geordnete und elegantere Poly-
clet. Die historische Sage nennt uns nur einen
einzigen seiner Zöglinge, seinen Sohn oder Schü-
ler *Lycius* aus Eleutherae, der durch seinen Kna-
ben in der Stellung, wo er das Feuer anblies,
(Winkelmann *Storia* II, 213.) durch seine Ar-
gonauten (welch eine reiche Gesellschaftsgruppe
mußte dieß in einer Tempelgalerie geben! *Vi-*
sconti muthmaast, daß der sich beschuhende Ja-
son, eine oft wiederholte Statue, ein Hauptbild
aus dieser Gruppe gewesen seyn möge, *Museo*
Pio-Clement. T. III. p. 65.) und eine eigne Art

von Bechern, die von ihm den Namen führten, (*Λυκουργεῖς*, wenn anders Polemo in seinen Nachrichten über die Burg-denkmäler Recht hatte, beim Athenaeus XI, 70. T. IV. p. 302. *Schweigh.*)

Eines nur hatten die Götter diesem Künstler verweigert, das Seelenvolle, die Grazie des Ausdrucks. Darin übertraf ihn sein Nebenbuhler Pythagoras von Rhegium, dessen Pancratiast zu Delphi noch vor den Meisterstatuen des Myron den Vorzug erhielt, Plin. XXXIV, 19. 4. Wenn von ihm gesagt wird, er habe zuerst Nerven und Adern ganz ausgedrückt, so mag man dieß von schöner zarter Verschmelzung der Erhebungen und Vertiefungen der Muskeln verstehen, wodurch noch in einem ganz andern Sinn, als sie uns *Hogarth* in seiner Analysis vorbuchstabirt, die wellenförmige Schönheit begründet wurde. Man setzt diesen Pythagoras gewöhnlich etwas zu spät herab. Es ist aber in dieser Künstlerchronologie, über welche wir nichts als verworrene Excerpte des Plinius besitzen, kaum irgendwo mit Sicherheit aufzutreten. Die Menschen müßten alle aus den Brunnen der Jugend getrunken und sich zweimal verjüngt haben, wenn man alle Angaben auf ein einziges Haupt vereinigen wollte. So geht es auch mit unserm Pythagoras. S. Heyne Abhandlung in den *Schriften der königl. deutschen Gesellschaft in Göttingen* I, 225. ff. und in den *Opusc.* T. V. p. 371. So viel ist gewiß, daß dieser *Pythagoras von Rhegium* und *Leachares*, die zwei bedeutensten Erzbildner im Zeitalter des Myron und kurz darauf gewesen sind, und daß von ihnen der Uebergang in die Anmuth der Marmorbildner und in die Grazie des Praxiteles

gemacht werden muß. Was Mengs von dem Geheimniß der dritten Epoche der griechischen Plastik sagt (*Opere* T. I. p. 196) gilt, nach den Aussprüchen des Alterthums, zuerst vom Pythagoras. Vergl. Lanzi Notizie p. XXX. Berühmt war von ihm der Pythonschütze, Apollo, wobei, wie schon Fea bemerkt T. II. p. 203. an keinen Sauroktonos, oder Eidechsentödter zu denken ist. Hier wäre also eine Andeutung auf jenes Ideal des Bogenschützen Apollo, das uns in der herrlichsten aller übriggebliebenen Statuen, im Apollo von Belvedere noch erscheint. Calamis und Phidias hatten es vielleicht erschaffen, Myron und Phythagoras vervollkommt, Scopas und Praxiteles vollendet. S. Heyne *auctores formarum* p. XXIII. Nach Leochares Ganymed, den der Adler so raubte, daß er den Werth seiner Beute zu fühlen schien, und selbst noch durch das Gewand die Schärfe der Klauen zu mildern suchte, („*aquila sentiens, quid rapiat et cui ferat, parcens unguis etiam per vestem*“, *Plin.* XXXIV, 19. 17.) besitzen wir noch eine der trefflichsten Statuen in Marmor, *Museo Pio-Clementino* T. III. tav. 49.

XXII. Vorlesung.

Nun erst, um und kurz vor der C. Olympiade, konnten auch die größten Marmorbildner auftreten, Scopas und Praxiteles, und eben durch die Marmorbilder, die ihr Meissel belebte, wurde die höchste Vollendung der Kunst, die Schönheit mit Anmuth vermählte, vorbereitet oder erreicht.

Scopas, wird schon einmal vom Plinius XXXIV, s. 19. zur 87 Olympiade mitten unter Bronzegießern genannt, und hätte also 68 Jahre vor des Praxiteles Olymp. CIV. schon geblüht, Gleichwohl hat er auch nach Plinius Bericht XXXVI, 4. 9. mit 3 andern Marmorbildnern bei den Reliefs auf den Friesen des Mausoleums, Olymp. LVII. concurrirt. Dieß hat in der alten Künstler-chronologie viel Verwirrung gemacht. S. Martini *von den Sonnenuhren* S. 89. f. Man hat die Sache durch Annahme mehrerer Künstler des Namens erklären wollen. S. Fea zu *Winckelmann* T. II. p. 197. Allein das sicherste ist, jene erste Stelle, wo Scopas bis zur 87. Olympiade hinaufgerückt wird, für fehlerhaft zu nehmen, liege nun der Irthum in Plinius selbst oder in einem Glossem. Der letztern Meinung ist

Heyne *antiqu. Aufsätze* I, 230—235. und *Opusc. Acad.* Vol. V. p. 3720. 380.

Scopas Kunst zeigte sich theils in einzelnen schönen Frauen- und Knabenkörpern, theils in Erfindung und Zusammenstellung großer Gruppen. Zu einzelnen Figuren wählte sich der Künstler vorzüglich Figuren aus dem *bacchischen Kreise*, Bacchantinnen, Tänzerinnen.

Allgemeine Bemerkung über die Tänzerinnen. Man muß auch hier die zwei Hauptstämme, den dorischen und ionischen, unterscheiden. Die ionisch-athenischen Frauen liebten in ihren feierlichen Processionen und Religions-tänzen den höchsten Anstand (το ὑπόσεμνον in einer merkwürdigen Stelle beim Philostrate. Icon. I, 29. p. 806.) und den edelsten ihrer Tänze, den Chortanz der Tragödie (ἐμμελεια), tanzten doch nur Männer. Bei den dorischen Völkerschaften überließen sich auch die Frauen ihrer Tanzlust weit ungebundener und hier waren auch die Bacchanale und bis zur Ausschweifung üppigen, bis zum Tarantulism wahnsinnigen Tänze der heiligen Mummereien und Orgien zu Hause. S. die Hauptstelle beim Plato Legg. VII. T. VIII. p. 376. *Bipont.* und die in der Prolusion: *quatuor aetates rei scenicae* p. 17. gesammelten Beweise. Nach Athen verirrten sich dergleichen üppige Darstellungen nur auf die Bühne, wenn der komische Cordax oder andere satyrische Tänze in der *alten Comödie* oder in den Satyrhandlungen (*dramaticis Satyricis*) aufgeführt wurden. Alle diese Tänze wurden nun auch ein Gegenstand der bildenden Kunst, besonders in Marmor, so wie später die Tänzer und Tänzerinnen wieder die Sta-

tuen studirten und ihre Attituden nachzuahmen strebten. Man sehe über diese Wechselwirkung die Stelle beim Athenaeus XIV, 6. oder T. V. p. 280. *Schweigh.* In wiefern Tänzerinnen von Künstlern gebildet wurden, unterscheidet man die theatralischen Ballet-tänzerinnen und *Mimas* (wohin eine Porträtstatue in der Villa Ludovisi gehört. S. Winkelmann Trattato preliminare p. XLVII. die Ideale in dieser Form sind die Muses Terpsichore und Polyhymnia; so wie auch die Tänzerinnen auf den herculanischen Gemälden in diese Classe gesetzt werden müssen) von den gewaltsamern, bis zu den seltsamsten und gefährlichsten Springer-künsten getriebenen Schaulstellungen einzeln herum ziehender Virtuosen und von der mänadischen Begeisterung. Beides in eins verknüpft findet sich in den Tanzkünsten, die ein syracusanischer Meister (also dorischer Abkunft,) beim Gastmal, das Xenophon beschreibt, (Sympos. c. 2. p. 157. ff. c. 7. p. 204. ed. *Schneid.*) durch einen Jüngling und ein Mädchen vor den Gästen aufführt. Beide tanzen erst Bacchus und Ariadne als Ballet, dann tanzt das Mädchen den gefährlichen Schwerder-tanz, wo sie, mit dem Kopf sich überstürzend, in aufgestellte Schwerder springend und auf einer gedrehten Töpferscheibe schreibend erscheint. (Es ist die auf mehreren geschnittenen Steinen, doch nur in männlichen Figuren, vorgestellte *κωβισησις* nach einer doppelten Steigerung. S. *Caylus Recueil*. T. III. pl. 74. 2. T. V, pl. 86. 1. 2. Ueber die letztere Figur hat *Paciandi* seine Schrift *de athletarum κωβισησι in palaestra Graecorum*, Rom. 1756. 33. S. in 4. geschrieben. Vergl. Beckmann

Gesch. der Erfind. IV, 84. ff.) Selbst diese gefährlichen Attituden wurden abgebildet, wie eine von W. Tischbein gestochene, aber noch nicht edirte Vasenzeichnung, zugleich aber noch eine zweite in den *Engravings* T. I. pl. 60. beweist. Die mahlerischsten Stellungen boten indess die Maskentänze bei den Bacchusfesten an, wozu uns mehr als 300 schon bekannte (die noch nicht edirten betragen vielleicht noch einmal soviel) Vasenzeichnungen, mehr als 40 Bacchanale (meist Hochzeitprozessionen und Triumphzüge, mit einer zarten Anspielung aufs Todtenreich in Sarkophagen) in Reliefs und vielen hundert geschnittenen Steinen die interessantesten (noch gar nicht nach den verschiedenen Tänzen und Classen geordneten) Musterformen darbieten. Man erstaunt über den unglaublichen Reichthum der Stellungen und über die Grazie selbst in den gewagtesten Bewegungen. Dieß konnte nur von vorzüglichen Mustern der Plastik in Marmor und Erz ausgehn. Die bloße Malerei hätte sich ohne jene Vorgänge vor der Verzerrung und Unnatur nimmer bewahren können. Die höchste Spitze in diesem bacchischen Kreis (*Θιασος* ist das Kunstwort. S. zu Hesychius T. I. p. 1717.) ist die von der heiligen Wuth erfüllte Maenade oder Bacchantin, die um so mehr im Gebiet der idealisirenden Kunst lag, als zu der Zeit, wo die großen Bildner sie zum Vorwurf ihrer Kunst machten, die griechischen Frauen schwerlich mehr von dieser Art von Nymphomanie (S. de Pauw *Recherches sur les Grecs* T. I. p. 199. ff.), wie sie uns in den Bacchantinnen des Euripides und in der Amata des Virgils geschildert werden, wirk-

lich befallen wurden. S. Strabo X. p. 717. 722. und den Commentar dazu in Heynes Vorlesung *sacrorum cum furore peractorum origines* in den *Commentatt. Gotting.* T. VIII. p. 14. Ein Gott war in der Mänade. Von dieser Idee ausgehend, konnte der Künstler noch beim kühnsten Wagstück Entschuldigung finden. So schuf Scopas das berühmteste aller seiner Werke, die

rasende Bacchantin. Es war der höchste Ausdruck des bacchischen Wahnsinns mit der höchsten weiblichen Schönheit gepaart. Vom rückwärts gebogenen Kopf rollten die heftig geschüttelten Haare (dies in Marmor!), die wirklich zu fliegen schienen. Sie war entweder im Act des Zerreißens eines Rehböckleins vorgestellt, oder schleuderte das Zerrissene mit der Linken. Wir lernen dies theils aus griechischen Sinnge-
dichten des *jüngern* Simonides und Glaucus, *Analect.* T. I. p. 142. n. LXXXI. T. II. p. 347. theils aus einer begeisterten Beschreibung des Sophisten Callistratus, *Stat. n. II. p. 891. ed. Olear.* mit Jacobs Bemerkungen, *Exercitt. Crit.* T. II. p. II. und Heyne *Opusc.* T. V. p. 202. Wir besitzen wahrscheinlich noch eine Copie dieses Werks in einem alten Relief in der Villa Borghese. S. Visconti's *Villa Pinciana* T. I. Stanza II. n. 14. Das Zurückgebogene jenes Mänadenkopfs findet sich noch auf vielen Reliefs und geschnittenen Steinen, z. B. *Museum Capit.* T. IV. n. 58. Maffei *Gemme antiche* T. III. n. 56. Aber es gab noch außerdem einige berühmte Bacchantinnen des Praxiteles, und dahin gehören wahrscheinlich die ruhigen, idealischen Köpfe, wovon Eckhel *Choix*

des pierres gravées n. XXV. eine der schönsten abbilden liefs. —

Seine Hauptwerke recensirt Plinius XXXVI, s. 4, 7. In den Figuren des Cupido und dem Genius der Zärtlichkeit und der schmachtenden Sehnsucht (*Ερως, Ιμερος, Ποθος,*) die Pausanias I. p. 167. *Fac.* noch in Megara sah, wurde er Schöpfer mehrerer allegorischer Wesen, die man später unter den Amorinen- und Psyche-spielen nicht immer genau genug unterschieden oder wohl gar mit Anteros und Eros verwechselt hat. Er war wahrscheinlich der Schöpfer des Ideals der Diana, das aber von Praxiteles vollendet wurde. Seine Venus wurde in Rom der des Praxiteles selbst vorgezogen, Plin. XXXVI. s. 4, 7. Heyne *antiqu. Aufsätze* I, 120. muthmaßet daher, daß selbst die berühmte Mediceische Venus nur eine Copie dieses berühmten Werkes sey, das zu Plinius Zeiten im Tempel des Mars im Circus Flaminius aufbewahrt wurde. — Scopas verherrlichte aber seine Kunst auch noch durch die geistreiche Zusammenstellung großer Gruppen-massen.

Gruppen des Scopas. Vor allen muß hieher gerechnet werden *der Triumph des Achilles*, den Thetis nach seinem Tod in die glückseligen Inseln (S. die Hauptstelle in Pindar. Olymp. II, 144. und die Scholien zu Apollon. Rod. IV, 814.) führt, wobei Scopas Gelegenheit fand, alles, was andere Künstler in Tritonen, Nereiden und Seeungeheuer-gestalten Wunderbares und Geistreiches geschaffen hatten, zu einem imposanten Ganzen vereinigt, in den anmuthigsten Gruppierungen zusammenzustellen. Zu Plinius Zeiten stand das Werk im Tempel des Neptuns, den Domitius

am Circus Flaminius erbauet hatte. Hier erschien „Neptunus selbst (vermuthlich als Führer und Beherrscher des Zugs) und Thetis samt Achilles, die Nereiden auf Delphinen und Walffischen und Halbrossen mit Fischschwänzen (*Hippocampen*) sitzend: ferner Tritonen und das Chor des Phorcus (S. *Heyne* zu Virgil. Aen. V, 824. wobei Virgil dieses oder ein ähnliches Kunstwerk wohl im Sinne gehabt haben mag) und Priester und viele andere Meerwunder; alles von derselben Hand, ein ausgezeichnetes Werk, genug für ein ganzes Menschenleben.“ *Praeclarum opus, etiam si totius vitae fuisset.* Plin. XXXVI, 4. s. 7. Wir haben Nachbildungen dieses berühmten Werks in zwei herrlichen Basreliefs im vatikanischen Museum, die Visconti abgebildet und erläutert hat. *Pio-Clement.* T. IV. tav. XXXIII. und Tom. V. tav. XX. Aus dem letztern Relief sehen wir, daß die Schwestern der Thetis bei diesem Triumphzug die verschiedenen Waffen des Heros trugen, welches Visconti nicht hätte auf die Ueberbringung der Waffen nach Troja beziehn sollen. Auch auf einem schönen Vasengemälde in der ersten hamiltonschen Sammlung von *d'Hancarville* T. III. n. 118. ist dieser Triumphzug nachgebildet. Man kann annehmen, daß nun fast alle großen Bildhauer sich bestrebten, im Wetteifer mit Scopas ähnliche Processionen der Seegötter in reichen Gruppenstellungen aufzuführen. S. *Museum Capitolin.* T. IV. n. 62. das vorher schon in der *Admirandis* von Bartoli tav. LII. abgebildet worden war. Vergl. mit dem *Pitture d'Ercolano* T. III. tav. 17 — 19. Man begreift übrigens auch nun, warum diese Nereiden-procession so oft

auf Sarkophagen abgebildet wurde. Es sollte dadurch angedeutet werden, daß auch bei diesen Verstorbenen eine Heimführung in die seligen Inseln jenseits des Oceans statt fände. S. Buonarrotti *sul i medaglioni* p. 44. und 114. und Visconti zum Pio-Clement. T. IV. p. 64. T. V. p. 40. Eine neue Idee war die Verherrlichung der Venus Anadyomene, die auf einer Muschel emporgetragen von Tritonen und allem Seege-
wimmel umgeben, ihren Einzug in Paphos hält, wovon eines der herrlichsten Bas-reliefs in der *Villa Pinciana* Stanza I. n. 12. ohnstreitig die Musterformen des Künstlers wiedergiebt, der diese Idee zuerst ausgeführt hatte. Uebrigens haben auch die Dichter diese See-processionen häufig vor Augen gehabt. Man kann von des Pseudo-Orpheus Hymnen XXIII, 4. bis auf Catulls *Argonauticon* und von da bis zu Claudian *Nupt. Honor. et Mariae* 159, ff. eine lehrreiche Vergleichung anstellen. Viel durchdachtes über diesen ganzen Kunstkreis in *Voss's* mytholog. Briefen II. Br. XXII — XXIX.

Scopas, selbst auch Architect und Erbauer des Tempels des Aesculap, der Minerva Alea u. s. w. (S. *Junius Catal.* p. 197.) concurrirte auch mit 3 andern Künstlern, dem Bryaxis, Praxiteles (nach Vitruv, Plinius nennt den Timanthus) und Leochares in der Bildung der Friesen-reliefs am Denkmal des Mausolus an der Küste von Carien. Plinius XXXVI, 5. s. 4, 9. Hierdurch wird auch die Epoche des Künstlers am sichersten bestimmt. Mausolus starb Olymp. CVI, 4. a. Chr. 353. Heyne *antiqu. Aufs.* I, 237. Artemisia folgte ihm nach drei Jahren, und erst nach ihrem Tode

wurde das Mausoleum, ein Wunder der Kunstwelt, vollendet. Man hat sich in neuern Zeiten große Mühe gegeben, die Construction desselben, wodurch die hellenisirte Piramidenform ihren obersten Gipfel erstieg, ganz zu ergründen. Schon *Aulisi* hatte sich daran versucht, im II. Theil des Thesaurus von Sallengre. Nun schrieb Caylus seine Abhandlung in den *Memoires de l'Acad. d. Inscriptt.* T. XXVI. p. 321 — 354., welche der Baumeister, den *Choiseul Gouffier* bei seinem *Voyage pittoresque* brauchte, vielfach zurecht zu weisen sucht. S. *Voyage pittoresque* T. I. p. 98. Vergl. Rode zu Vitruvs Uebersetzung T. II. p. 89. f. Stieglitz *Archaeologie der Baukunst* II, 2. S. 65. Genelli in Berlin hat unter allen die sinnreichste Restauration angegeben. Da bei der Todtenfeier sowohl, als bei diesem Bau alles durch Concurrenz der größten Virtuosen in allen Fächern geschah: so muß auch der Wettkampf bei den 4 Frisen herrliche Resultate gegeben haben, und die von Phidias und Alcamenes im hohen Stil angefangene Kunst der *Bassi-Relievi* erhielt hier ihre erste Vollendung. Wüßten wir nur wenigstens die Sujets dieser 4 Friesen! Die Basreliefs machen das Mittelglied zwischen der Sculptur und Malerei. Ohne die Art, wie die Alten die halberhabenen Arbeiten auf den Zophoren und die Figuren auf Tempeln und Candela-berfüßen behandelten (alles ging in der Gruppierung von der dramatischen Regel aus: *ne quarta loqui persona laboret*) läßt sich auch gar nicht von der Malerei der Alten sprechen.

Scopas Werke, besonders die aus dem bacchischen Kreise (Panicken S. Cicero de Divinat.

I, 13. und seine Dianenbilder,) wurden stets für Kunstjuwelen geachtet. Die Griechen bildeten sich das eigene Wort dazu Σκοπαδειον Lucian. Lexiph. 12. T. II. p. 335. Viele seiner Werke scheinen mit denen des Praxiteles verwechselt worden zu seyn. Beide Meister mußten sich also gleichen. Von ihnen geht in den Bildwerken die rege Bewegsamkeit aus, so daß es uns scheint, als kämen die Bilder auf uns zu und blieben nur auf einen Augenblick still stehen, indem sie uns erblickten. S. Lanzi *Notizie* p. XXXII. f.

Praxiteles und seine Söhne, Olymp. CIV. a. Chr. 364. Von Phidias bis zu ihm vergingen hundert Jahre. Heyne fängt mit ihm die 6. Epoche der griechischen Kunst, *ars absoluta*, an, S. *Opusc. Acad.* T. V. p. 381. Er arbeitete nicht weniger vortrefflich in Erz als in Marmor, weswegen Plinius ihn auch unter den vorzüglichsten Erzgießern anführt, XXXIV. 19. 10. Aber man wollte damals nur den weichlichen Marmor, und Praxiteles Natur führte ihn auch mehr zu Marmorbildern, „marmore felicior, ideo et clarior fuit.“ sagt Plinius l. l. vergl. Propert. III, 8. Seine vorzüglichsten Marmorwerke recensirt Plinius XXXVI. 4. 5. Lebendigster Ausdruck der Seele und der Affecten im Bilde war seine Größe, wie Diodor sagt Excerpt. T. II. p. 884. *Wessel.* Daher sagt auch Quintilian von ihm und Lysipp, „ad veritatem optime accesserunt,“ XII, 10. (Man muß nur das Wort *veritas* in dem Sinne nehmen, in welchem es Ruhnken zu Rutilius Lupus p. 92. erklärt, und in welchem Scopas dem Callistratus Stat. c. 2. ein δημιουργος ἀληθινος heißt.) Praxiteles vollendete eine ganze Zahl von Götteridealen,

indem er durch Zartheit und Grazie den hocherschaffenen Idealen das Schönste verlieh. Folgende sind die Bemerkenswerthesten:

I.) Ideal der Diana. Sowohl die Brauronische Pausan. I, 27. als die zu Anticyra, Paus. X, 37. Nach jenem berühmten Gleichnisse in der Odyssee, wo Nausicaa mit der Göttin verglichen wird, VI. 102. bildete Praxiteles sie schlanker und höher als die schlankeste Frau. Es ist ganz die Diana *succincta*, wie wir sie auf den Münzen von Mitylene und in der Hauptstatue, *Mus. Pio Clement.* T. I. tav. 31. finden. Unaussprechlich hold und jungfräulich war der Mund in diesen Dianenbildern, wenn wir der Stelle im Petron, der Kenner war, trauen dürfen: „Osculum, quale Praxiteles habere Dianam credidit,“ c. 126. Er vollendete also hier, was Scopas in der Diana Εὐκλεία angefangen hatte. S. Heyne *auctores formarum* p. XXVIII.

II.) Ideal des Bacchus. Stufenfolge von bärtigen indischen Bacchus und Hebon bis zum zarteren Jünglings-sproß der griechischen Kunst. Weichheit ohne weibische Weichlichkeit, die nur den Ganymeden, Antinoen und Hermaphroditen gehört, ist doch in allen Abstufungen charakteristisch. Es ist die personificirte, ewige Fröhlichkeit im *siegreichen* Göttersohne, die vergötterte Ruhe nach bezwungener Roheit in der holdesten Jünglingsgestalt, die gleichsam zwischen den Knaben und Mädchen die Mitte hält, das würdevollste *far niente* im Spiel mit den scherzenden Umgebungen. Aber der wahre Triumph der Kunst in ihr liegt im Contrast mit den Umgebungen. Man vergleiche nur die

leichte Elasticität und Zartheit seiner Glieder mit den halbthierischen Figuren, die ihn umgaukeln. Er spielt mit dem Tiger, er stützt sich auf dem kleinen Faun (aus welchem ein eigener Genius des Bacchus, der *Acratos* geworden ist,) wie z. B. in der schönen Figur im *Mus. Pio-Clement.* T. I. tav. 42. Die ganze thierische Natur dient ihm in Tigern, Löwen, Centauren, Elephanten auf den Reliefs und Gemmen, die seinen Triumph vorstellen. In diesem Contrast der himmlischen Fröhlichkeit mit dem ausgelassenen, lasciven Jubel der Bocks- und Affennatur und der bürgerlichen Lustigkeit liegt zugleich die haltbarste Rechtfertigung der alten Kunst, wenn man ihr die muthwillig-üppigen Szenen des bacchischen Thiasos zum Vorwurf machen wollte. Man kann aber hierbei auch folgendes in Anschlag bringen: a) auch die Thierheit hat ihre Rechte. Einen Jüngling, der eine Jungfrau öffentlich (d. h. in Bildwerk ausgestellt) liebte, konnte die griechische Zucht nicht ertragen. Darum versteckte sich die Kunst hinter bacchische Gruppen, Nymphenbeschleichungen und Ueberlistungen durch Panisken und Satyrisken. Diesen ist ihr thierisches Abzeichen gegeben, ein spriessendes Hörnchen an der Stirn, Bocksfüße, Schwänzchen. Züngelnd lechzt der Thiermensch mit schwellender Unterlippe, lauschend spitzt er die Ohren, an welchen oft eigene thierische Extuberanzen oder Knorpel (*Φηγεία* vid. *Foes. Oecon. Hipp.* s. v.) vorkommen. In der Bestimmung ihrer Gestaltungen muß man wohl von den herrlichen Basreliefs an dem choragischen Denkmal des Lysicrates (der Laterne des Demosthenes) ausgehn, in *Stuart's Antiquities of Athens*

T. I. chap. IV. Sie sind erst durch *spätere* Kunst geschaffen. S. Vols *mytholog. Briefe* Th. II. Br. XXX. f. — b) Die Weinlese weckt Lüsternheit und Ausgelassenheit. Sie ist die Mutter aller Maskeraden, die nun wieder Gegenstand der dramatischen und daraus der bildenden Kunst werden. Will man, (wie *Heinse* im Ardinghello) ausgelassen seyn, so muß man erst die faunische Natur anziehen und sich dazu maskiren. Die reinere Menschheit darf, *als solche*, nicht bis zu diesem losen Spiel herabsteigen. Darum herrscht Bacchus über diese Thier- und Maskenwelt und der Contrast der nun um so mehr veredelten, gegenüber gestellten Menschheit ist voll erhabener Deutung. — c) Bei den Weinlesefesten entstanden alle Dramen des Alterthums. Vor allen blieb das Drama Satyricum in seiner doppelten Abtheilung (nach *Casanbonus* und dann nach *Eichstädt's* feinerer Ausführung) dem alten Charakter der *bäurischen* Lust getreu. Sprünge und muthwillige Intermezzos liegen indiesem Kreise. S. *Heyne antiqu. Aufs.* II, 70. ff. Die Polichinells und Arlechine und Clowns der alten Bühne sind die Satyren und Panisken in Dramen und in der Kunst. d) Wollüstige Symplegmen und Attituden sind Ausartungen späterer Verdorbenheit, für Wollustkammern (*sellaria*) und Bäder erdacht, und aus den züchtigen Palästern zur aphrodisischen Klinopale herabgezogen. Vergl. *Herder Briefe zum Studium der Humanität*, VI, 63—69. — Durch alle diese Ansichten und Contraste strahlt uns das Ideal des Bacchus noch reiner und himmlischer entgegen. Um aber auch den Mänaden und Faunessen gegenüber ein weibliches Ideal zu stellen, vermählte die *Kunst*

die verlassene Ariadne mit ihm. Mit liebetrunkenem Blick ruht die gerettete auf ihm. (S. ihre Statue im *Pio-Clementino* T. I. tav. 45.) Im trunkenen Blick auf den Gott und im Anschauen der Genießenden um sie herum feiert sie mit Bacchus ihre Hochzeit, ihren Triumph, ihre Himmelfahrt. S. *Archaeologisches Museum* I. Theil, (Weimar 1801.) *Tafel* IV und V. mit dem Commentar. S. 75. ff. — Das Ideal dieses Bacchus vollendete nun Praxiteles in mehreren berühmten Bildern theils in Marmor, theils in Bronze. In Bronze war das berühmteste. Er wird von Calistratus in seinen Statuen c. VIII. p. 899. mit vielen Bombast geschildert, vergl. Heyne's Anmerkungen dazu in *Opusc. Acad.* V, 212. Die Figur war mit der Haut des Rehböckchens (nebris) bekleidet und stand mit dem Thyrsusstab da. Praxiteles hatte ihn natürlich nicht als einzelne Figur gedacht, (so bildete ihn das Alterthum aus obenangeführten Gründen äußerst selten), sondern mit zwei andern zusammengruppirt. Es ist nämlich dieser Bacchus derselbe Liber pater, dessen Plinius XXXIV. 19. s. 10. gedenkt, daß er mit einer Figur der Trunkenheit (Μεση, nichts anders als eine berauschte Bacchantin, wie sie noch auf einem alten Dreifuß erscheint. S. Visconti zum *Pio Clement.* T. II. p. 59. c. T. IV. p. 44. d.) und einem Satyr ein Ganzes ausgemacht habe. Dieser Satyr war selbst einer der berühmtesten Stücke dieses Meisters und heißt daher auch der

III.) Periboetos (ὁ περιβοητος) die algepriesene Satyrstatue. Er stand in der Dreifußstraße in Athen. Pausan. I, 20, S. Heyne artis

opera ex epigr. C. S. in *Commentatt. Gott. T. X.* p. 89. Wir können darüber noch als Augenzeugen urtheilen, da sich davon eine meisterhafte Copie in Marmor erhalten hat, die sich im Pio-Clementino befand (S. Pio-Clement. T. II. tav. XXX. mit Viscontis Auslegung p. 59.) und nun in Paris zu sehen ist. S. *Musée Napoleon T. II. p. XIII.* Es ist ein Satyr in Ruhe mit der um die Hüfte geschlagenen Nebris, an deren Ausarbeitung man sehr deutlich erkennt, daß das Original in Bronze war (S. *Radel zum Musée p. 33*). Beide Arme sind restaurirt. Man fand sie in der Villa Lanuvina des Kaisers Antonin.

IV.) Ideal des Eros oder Amor. Die alten Künstler des hohen und schönen Stils bildeten fast gar keine Kinder. Die wahre Kinderbildung konnte erst im christlichen Kunstkreis statt finden. Da wetteiferten Fiamingo und Algardi mit Michel Angelo. — Darum war auch der Eros der Alten kein Kind, sondern ein zum Jüngling reifender Knabe. Wir haben nur Amorinos, die Alten hatten Amors. Indefs machte Praxiteles seinen Amor zweimal in Marmor in verschiedener Größe für die zwei griechischen Städte, worin der Dienst des Eros national war und durch besondere Feste begangen wurde, in der Stadt Parium am Propontis, und zu Thespieae. Einmal bildete er ihn als schlanken, zum Jüngling emporsprossenden Knaben, in größerer Statur, für die Stadt Parium, „par Veneri Gnidiæ nobilitate,“ sagt Plinius XXXVI, 4. 4. Wir besitzen eine herrliche Copie desselben in einem Tronk, der zu Centumcellae auf dem Wege nach Praeneste gefunden und der vaticanischen Samm-

lung einverleibt wurde, abgebildet im *Museo Pio-Clementino* T. I. *tav.* 12. nunmehr im *Musée Napoleon* T. I. *pl.* 64. Die Gesichtszüge ähneln der Venus, die Unterlippe ist mit kindlicher Unschuld etwas geöffnet, an den Schultern sind die Spuren der Flügel. *Petit-Radel* hat in seiner Erklärung zum *Musée Nap.* den Cupido von Thespieae gar arg damit verwechselt, p. 150. Den zweiten Amor in kleinerer Statur (in età più fanciullesca) bestimmte Praxiteles für Thespieae, wo seit den ältern Zeiten Feste und Mysterien des Eros gefeiert wurden. (S. Plutarch. in *Amatorio* c. 13. T. IV. p. 22. und 35. edit. Wyttenb. Pausan. IX, 27. 31. Lucian *Amor.* c. 17. woher auch die mystische Allegorie von Eros und Psyche stammt. S. Thorlacius *Fabula de Psyche et Cupidine, disquisitio mythologica*, Havniae 1801. besonders p. 43. ff.) Seiner gedenkt Cicero in der *Verrinis* und Pausanias. Er wurde unter den Kaisern zweimal nach Rom geholt und zurückgeschickt. S. Manso *mytholog. Versuche* S. 361. Verschiedenes von seiner Bildung errathen wir aus griechischen Sinngedichten. S. Heyne *artis opera ex epigramm.* Gr. in den *Commentatt.* Gott. T. IX. p. 91. Berühmte Anekdote, wie Phryne es erfuhr, daß dieser Eros und der Satyr dem Künstler selbst am meisten galten. S. Jacobs in Wielands *attisch. Museum* III, 1. p. 24. Wie Praxiteles sich zum Ideal des Eros, wozu ihm kein schöner Knabe in der Wirklichkeit, sondern vielleicht nur die Liebe zur Phryne begeistern konnte, erhob, hat Wieland sehr beredt gezeigt, *Werke* XXIV. 206—11. Später gab auch Lysipp einen Eros nach Thespieae, worin er mit dem

Praxiteles wetteiferte. Pausan IX. 27. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der vom Callistratus beschriebene Eros in Bronze, der dort den Praxiteles zugeschrieben wird, *in Statuis* c. 3. p. 893. vielmehr dem Lysipp zugehörte, da die praxitelischen zu Parium und Thespieae beide von Marmor waren und ganz andere Stellungen hatten. S. Heyne *Opusc. Acad.* Vol. V. p. 204. f. Der, den Callistratus beschreibt, war Bogenschütze und hielt mit der Linken den gespannten Bogen, mit der Rechten den Pfeil. Die Rechte war aber hoch bis an die Scheidel gehoben. Eine Copie dieses Bogenschützens vermuthet man in dem berühmten Cupido zu Florenz im Museo Florent. T. III. tab. 42. *Visconti* zum Pio-Clement. T. I, 20. glaubt, daß der berühmte Capitolinische *Mus. Capit.* tab. 24. die wahre Copie des Lysippischen sey. Dieser ist jetzt in Paris. S. *Notice de la galerie des antiques* n. 60. *Musée Napoleon* T. I. pl. 63. Man hat diesen Bogenschützen auch auf mehrern geschnittenen Steinen. Einen der schönsten aus der van Hoornischen Cabinet hat Millin edirt *Monumens antiques inédits* T. II. Livr. 1. pl. 1. wo p. 11. ff. viel interessantes beigebracht und zusammengestellt worden ist. Ueber die Beflügelung des Eros ist noch nicht alles im Klaren. S. *Voss mythol. Briefe* II, p. 30. f. Je älter die Bilder des Gottes sind, desto größere Flügel haben sie. So in altgriechischen (sonst etruskischen) Werken. Ueber die Flügellosen s. Winkelmann *Monumenti inediti* p. 129.

V.) Venus. Noch immer waren alle Venusbilder bekleidet vorgestellt worden. Praxite-

les wagte es zuerst sie ganz zu entkleiden und vollendete dadurch das *neuere* Ideal der Venus, Großen Einfluß hatten darauf zwei berühmte Hetären, die Cratina und Phryne, die beide dem Praxiteles zu diesen Behuf ihre geheimsten Reize geoffenbart haben sollen. Man muß hierbei aus den Bruchstücken alter Lustspiel-dichter beim Athenaeus (die Jacobs in Wielands attischem Museum in besondern Abhandlungen gelehrt erläutert hat), aus Alciphrons und Aristaeus Briefen, aus Lucians Hetären-gesprächen und aus der griechischen Anthologie die Sitten der griechischen Courtisannen etwas feiner zu beurtheilen gelernt haben, als die Vorstellung davon in der elenden Compilation über die griechischen Freudenmädchen, die in Paris vor einigen Jahren erschien, und selbst bei dem mürrischen *de Pau* zu finden ist. Richtigere, doch mit einer zu strengen Tendenz zur Kehrseite, und bestimmtere Begriffe giebt Ramdohr in seiner *Venus Urania* B. III. Th. I. S. 125. ff. 417. ff. Am lebendigsten und für die Kunstansicht fruchtbarsten schildert sie Wieland in vielen Briefen seines Aristipp, am vortheilhaftesten in seinem *Menander und Glycera*. Vergl. ebendenselben über die *Ideale* in seinen *Werken* XXIV, 180, ff. Praxiteles bildete nicht nur seine Phryne selbst in einem marmornen und goldenen Bilde (S. zu Aelian. V. H. IX, 32. und die nachdrückliche Stelle beim Tatianus Orat. ad Graecor. c. 53. p. 115. f. ed. Oxon.) sondern sie war ihm auch Model bei seinen Venusbildern, wie aus dem Athenaeus bekannt ist. Nur folgt hieraus nicht, daß seine Cnidierin eine idealische Phryne gewesen. Pra-

xiteles wollte ja keine Venus Pandemos bilden. Nein, ihr Anblick, sagt Wieland *Werke* XXIV, 213. diene nur zum Mittel, sich vollkommner zu begeistern, zur Stufe, von der sich der Künstler zur Idee der Göttin der Schönheit und Liebe hinaufschwingen konnte. Uebrigens findet man die hierher gehörigen Anekdoten gelehrt erläutert in Jacobs *Beiträgen zur Geschichte des weiblichen Geschlechts* im *Attischen Museum* III, 1. p. 24. f. 49. ff. Vor allen berühmt sind seine zwei Venusbilder, die zu Cos und die zu Cnidos; welche aber keineswegs ganz übereinstimmten. Man sieht, der Künstler wagte es selbst nur schrittweise, eine ganz nackte Venus-statue aufzustellen. Er machte also eine von unten zu bis an die Hüften verhüllte und eine ganz entblößte Göttin, die eben aus dem Bade oder Meere hervorgestiegen ist. Die von unten verhüllte (*velata specie*) nahmen die Coer („seuerum id et pudicum arbitantes,“) die andere nahmen die Cnidier, *Plin.* XXXVI, 4. 5. Um ihrentwillen schiffte alles nach Cnidos, wo sie in einer Capelle stand, in der für die Zuschauer von allen Seiten die Wände weggenommen werden konnten („aedicula eius tota aperitur, vt conspici possit vndique effigies Deae, fauente ipsa, vt creditur, facto.“ *Plin.*). Die Hauptstelle ist im Lucians *Amor.* c. 13. ff. So viel wissen wir, daß sie lächelte (*Φιλομυειδης* des Homer) und die Natur mit der linken Hand bedeckte. Es fragt sich, welche Copien wir heutzutage von beiden noch übrig haben? Eine gelehrte Untersuchung darüber hat schon Heyne angestellt, *antiqu. Aufsätze* I, 123. ff. Die Coische Venus mit den untern Theilen bekleidet ist

uns in einer schönen Copie im Museo Pio-Clementino T. I. tav. 11. erhalten, wo *Visconti* nicht hätte an die Cnidische denken sollen. Auf ähnliche Art ist die zu Arles gefundene drappirt, *Musée Napoleon* T. I. pl. 60. Die Cnidische hält das Gewand mit der linken Hand über das Badegefäß und bedeckt mit der Rechten die Natur. So erscheint sie uns auf mehreren Bronzen der Plautilla in *Vaillants Numism. Colon.* p. 102. und in *Haym's Thesaurus Britann.* T. II. tab. 41. p. 339. edit. *Khell.* Vergl. *Hayne* an ang. O. p. 125. und *Eckhel D. N. V.* T. II. p. 580. Aber schon aus dieser Münze erhellet hinlänglich, daß die mediceische Venus, die nur in der verhüllenden Hand, aber sonst weder in der Stellung noch im ganzen Charakter einige Aehnlichkeit mit der Cnidischen hat, sehr unrecht von so vielen Antiquariern die Cnidische genannt worden ist. Die mediceische muß als vor dem Paris stehend gedacht werden. Dieß hat *Heyne* aus der gr. Anthologie sehr schön gezeigt in den *Commentatt. Gotting.* T. X. p. 106. Es ist überhaupt *Heyne's* Verdienst, in den *antiqu. Aufsätzen* von den Venusbildern deutlicher gesprochen zu haben. Es muß irgend eine berühmte Statue eines Meisters, der den *Praxiteles* nichts nachgab, vorhanden gewesen seyn, nach welcher der so oft vielfältigte Typus der mediceischen gebildet wurde. Hieher gehört vor allen die Capitolinische, nun im *Musée Napoleon* T. I. pl. 56. worüber *H. Meyer* in den *Propyläen* III, 1. S. 151—166. als Kenner gesprochen hat. Er hält sie für die älteste von allen in dieser Stellung und für eine unmittelbare Copie der Cnidia des *Praxiteles*. Ferner der

schöne Tronk unter den *Marbres de Dresde* n. 28 — 32, die Casanova in seinen *Discorso* p. XXI. in manchen Theilen der Mediceerin noch vorziehen möchte. Mitten inne, zwischen der Cnidischen und Mediceischen, steht gleichsam die Venus der Troade oder des Menophantes (die sogenannte *Cornavaglia*) auch im *Musée Napoleon* pl. 57. Denn diese hält etwas vom Badegewande vor die Schaam. Die in der Grotte des kaiserl. Sommerpalastes in Petersburg sonst ausgestellte Antike, worüber Th. Siegfr. Bayer in den *Commentt. Acad. Petrop.* T. VI. p. 259. eine besondere Abhandlung schrieb, gehört gleichfalls unter die Copieen der Mediceerin. Die höchste Vollendung dieses Ideals konnte nur Apelles als *Mahler* geben, um die 112. Olymp. Seine Anadyomene zu Cos in Aesculapius-tempel („Acquoreo madidas quae premit imbre manus,“ Ouid. IV. ex Ponto I, 30. 5. Caylus in einer eigenen Abhandlung darüber in der *Histoire de l'Acad. d. Inscript.* T. XXX. p. 442. Heyne *antiqu. Aufs.* I, 127. f. und aus der griech. Anthologie in den *Commentatt. Gott.* T. X. p. 107.) wurde nun auch wieder in Marmor nachgeahmt. Ouid. III, A. A. 223. Die vollkommenste Copie findet sich in einer kleinen 9 Zoll hohen Marmorstatue, die im Jahre 1802 im ausgetrockneten Bette der Saone zu Pontailier gefunden wurde, in ihrer völligen Gröfse abgebildet in Millins *Monumens inédits* Tom. II. Livr. 4. pl. 28. 29. bei welcher Veranlassung Millin treffende Bemerkungen und Sammlungen über die ganze Classe der Venus-statuen gegeben hat, p. 238. ff.

VI.) Gruppe der Niobe. Es ist bekannt, daß schon die altrömischen Kunstkenner

von der im Tempel des Apollo Sosianus befindlichen Gruppe der Niobe mit ihren Kindern den Meister nicht unbezweifelt anzugeben wußten, indem sie manche dem Scopas, manche dem Praxiteles zuschrieben. „Haesitantia est, Niobem cum liberis morientem (man muß nicht *morientibus* verbessern wollen, indem die Vorstellung wirklich so gewesen seyn kann, daß Niobe mit ihren Kindern starb), Scopas an Praxiteles fecerit.“ Plin. XXXVI, 4. s. 8. Wir haben noch 15 Figuren in dem fünften Zimmer der Galerie zu Florenz, die aus der Villa Medici dahin gebracht worden sind und allgemein für denselben *Statuenverein* gehalten werden, (S. Mengs Briefe an *Fabroni* in den *Opere* T. II. p. 5. ff.), den Plinius beschreibt, wovon aber doch nur die Mutter und zwei Töchter wahre Originale sind. *Fabronis* Monographie darüber ist bekannt. Am besten hat zuletzt H. Meyer darüber geschrieben in den *Propyläen* II, 1. S. 48—91. *Winkelmann* erklärte sie wegen des alten und strengern Stils in einigen Hauptfiguren für ein Werk des Scopas. Allein dieß beruht nur auf einer falschen Annahme des Zeitalters, in welchem Scopas gelebt haben soll. Es scheint vielmehr nach allen Gründen, die F ea zu *Winkelmann's* Storia T. II. p. 200. und Visconti zum *Museo Pio-Clementino* T. I. tav. 11. p. 18. und T. IV. p. 33. angeführt haben, dieser berühmte Statuenverein ursprünglich dem Praxiteles zuzugehören. Sie sind vom Anfang nicht auf eine wahre Gruppe berechnet gewesen, doch wäre ihre rechte Aufstellung noch immer einer Preisfrage bei irgend einer Academie, die nicht ist, und nicht seyn wird,

werth. Die zwei Hauptreliefs, die diese Geschichte vorstellen, das Borghesische in Winkelmanns *Monumenti* n. 89. oder in der *Villa Pin-ciana* Stanza I. n. 16. und das Casalische im *Museo Pio-Clementino* T. IV. tav. 17. können allerdings zur Erläuterung viel beitragen. Man muß nur vor allen Dingen das festsetzen, daß es wenigstens 3 verschiedene Statuenvereine, die Familie der Niobe vorstellend, im Alterthum gegeben hat, S. Lanzi's Beschreibung der Großherzoglichen Galerie im *Giornale de' Letterati* aufs Jahr 1782. T. XLVII. p. 76. und aus der Anthologie die Beweise führend Heyne *Commentatt. Gotting.* T. X. p. 112.

Man würde leicht noch mehrere Hauptwerke des Praxiteles anführen können, besonders seinen *Apollo den Eidechsentödter* (S. Winkelmanns *Monumenti* n. 40. p. 46. *Mus. Pio-Clementino* T. I. tav. 13. und daselbst *Visconti* p. 22.) seine Ceres in den Sernilianischen Gärten, (er schuf ihre Idealform. S. Heyne *auctores formarum* p. XXIX.) seine Mänaden, Thyaden und Caryatidengruppen, seinen Satyr mit dem Schlauche vor den um ihn tanzenden Nymphen (*Analect.* III. p. 218. CCCXV. Vergl. Heyne *artis opera ex epigr. gr.* in *Commentatt. Gott.* T. X. p. 89.), welche als Hauptfiguren in ihrer Art sehr oft nachgeahmt worden sind. Allein es gnüge hier nur noch an der Bemerkung, daß wenn man jedem der großen Meister, die bisher abgehandelt wurden, ihren eigenen Kreis zutheilte, der des Praxiteles kein anderer seyn kann, als der *Hetärenkreis*, der Kreis freier Weiber und Mädchen, welcher mit der allgemeinen Sittenauflösung im

damaligen Griechenland völlig im Einklang steht. Das ausdrucksvollste und frechste in dieser Art war wohl seine Gruppe in Bronze einer weinenden Matrone und lachenden Buhlerin, „matronae fleutis et meretricis ridentis,“ Plin. XXXIV, 19. 10. Er bezahlte damit, wie Plinius dort hinzusetzt, seiner Phryne eine Schäferstunde. Man kann sich leicht vorstellen, warum der Künstler diesen Contrast (κλαυσιγελως) aufstellte, indem er dadurch den Jammer des Ehestandes mit den Reizen der ungefesselten Lust aufs sinnlichste vergleichen wollte.

Praxiteles bildete eine zahlreiche Künstlerfamilie. Seiner Söhne, Erben der väterlichen Kunst, gedenkt Pausanias I, 8. IX, 12. Besonders werden *Pamphilus* der Bildhauer (zum Unterschied des Mahlers) vom Plinius XXXVI, 4. 10. und seine zwei Söhne *Timarchus* und *Cephissodorus* genannt. S. *Facius Excerpt. e Plut.* p. 32. Vergl. *Heyne Artium inter Graecos tempora* in den *Opusc. Acad.* T. V. p. 382.

Cephissodorus „filius Praxitelis et heres artis,“ sagt Plinius, muß, nach Heyne, von dem Erzgieser *Cephissodorus*, den Plinius mit dem *Polyklet*, *Leochares* und *Hypatodorus* zugleich anführt XXXIV, s. 19. und der also früher lebte, eben sowohl unterschieden werden, als von einem spätern Schüler des *Euthykrates* aus der Schule des *Lysippus* Plin. XXXIV, 19. s. 7. Allein die Unterscheidung von ersten ist sehr zweifelhaft. Unser *Cephissodorus* beurkundet seine Abstammung vom Hetären-freunde *Praxiteles* durch viele Hetären-statuen (S. die in *Junius Catalog.* p. 49. angeführten Hetärenbilder, z. B. in *Tatians*

Orat. ad Graecos c. 52. p. 114. Oxon. wo ein ganzes Register von Bildsäulen, die griechische Künstler nach berühmten Buhlerinnen machten, gegeben wird,) in Erz. Denn er war zugleich Erzgießer. (Junius hätte den Sculptor und Statuarius nicht von einander trennen sollen.) Von seinen Marmorwerken sind vorzüglich zwei merkwürdig, weil sie zugleich als Musterformen angesehen werden müssen.

1.) Sein gymnastisches Symplegma (Kunstausdruck der Palaestra, wenn die Ringer im Angriff alle 4 Hände in einander verschränkt hatten, *σμπλεκεται αὐτῶ*, Lucian. *Gymnas.* c. 24. T. II. p. 906.) für Pergamus gearbeitet, der Stadt, wo damals die Gymnastik am meisten blühte. Es war ein Meisterstück in der Weichheit der Marmorbehandlung „*signum nobile, digitis corpori verius, quam marmori impressis,*“ Plin. XXXVI, 4. s. 6. Man kann es mit einem zweiten berühmten gymnasischen Symplegma, wo Pan mit seinem Liebling, Olympus, rang, Plin. XXXV, s. 19. vergleichen. Uebrigens gingen von diesen reingymnastischen Symplegmen nur durch Ausartungen der Wollust alle jenen üppigen Verflechtungen eines Satyrs mit einer Nymphe (Pio-Clement. T. I. tav. 50.) oder mit Hermaphroditen (*Marbres de Dresde* n. 67. 80.) aus, woran sich die Augen der Tibere (S. Sueton. Tib. 43.) und die ihnen gleich waren, weideten. Daher Clemens von Alexandrien seinen Zeitgenossen die Gruppen in ihren Wohnungen zum Vorwurf macht, wo dergleichen Stellungen vorkamen, (*Πανισκοι καὶ γυμναὶ κοῖται*, *Protrept.* p. 18.).

2.) Aesculap. Man kann vermuthen, daß Praxiteles schon sein nach den Zügen des Jupiters mit gehöriger Abstufung gebildetes Ideal aufstellte, welches in dem vom parischen Thrasymedes für den Tempel zu Epidaurus gearbeiteten sitzenden Coloss in Elfenbein und Gold (Pausan. II, 27.) zuerst versucht worden war. Cephissodor gab ihm in einer Statue, die Plinius zu Rom sah, die letzte Vollendung. S. Heyne *auctores formarum* p. XXV. Die schönste neue Statue befindet sich in Florenz. S. Lanzi *Descrizione della Galeria Granducale* p. 44. Eine andere vorzügliche war im Besitz des Bildhauers Pacetti in Rom. Vergl. Visconti zum *Pio-Clement*. T. II. p. 8. c. Zwei Statuen in Dresden und Berlin.

XXIII. Vorlesung.

Zeitalter Alexanders des Großen. Alexander starb Olymp. CXIV, 1. a. 324. Euphranor, Lysippus, Apelles, Pyrgoteles.

Wie Mengs bemerkt (*Opere* T. I. p. 188.) konnte der Sculptur im Zeitalter Alexanders nur noch durch die Grazie etwas hinzugefügt werden. Apelles, der Mahler der Grazie, und die ganze damalige Mahlerschule (Heyne *Opusc. Acad.* T. V. p. 383. ff.) hatten eine glückliche Rückwirkung auf die Bildhauer- und Erzgießerkunst. Der große Euphranor, der Marmorbildner, Erzbildner und Mahler zugleich und alles drei in hoher Vollendung war, (S. Winkelmann *Storia* T. II. p. 228.) machte gleichsam das *Vermittelnde* zwischen der Malerei und Sculptur kurz vor dem Zeitalter des Lysippus. Wir wissen, daß er den König Philipp und Alexander den Großen auf einer Quadriga bildete. Plin. XXXIV, 19. s. 16. Nun gab Alexander dem Lysippus das Recht, ihn allein zu bilden, (nicht erst um die 114. Olympiade, wie *Fea* nachspricht T. II. p. 251. B. sondern noch vor seinem Auszug nach Asien); also muß die Blüthe Euphranors einige Olympiaden früher gesetzt werden.

Euphranor wurde schon bei den Alten durch den Verein seiner Kunstfertigkeiten als ein Wunder betrachtet. „Admirandum facit,“ sagt der große Kunstrichter Quintilian, XII, 10. 6. „quod et ceteris optimis studiis inter praecipuos, et pingendi fingendique idem mirus artifex fuit.“ Euphranor schrieb selbst Werke über das Colorit und die Proportion (de symmetria et coloribus) Plin. XXXV, 40. 25. vergl. Heyne's Verzeichniß alter Kunstschriftsteller, *antiqu. Aufs.* II, 101. Dies meint Quintilian durch die *optima studia*. Nicht weniger schmeichelhaft ist Plinius Urtheil über ihn XXXV, 11. s. 40, 25. „Docilis et laboriosus ante omnes, et in quocunque genere excellens ac sibi aequalis.“ Er verfertigte Colossen in Erz, und Marmorstatuen und Herculesbecher (*scyphos*) in gleicher Vollkommenheit. Er wurde Schöpfer des vollendeten Heroenideals (*ἐγγραψεν ἥρωας*, sagt Plut. de gloria Athen. c. 2. T. II. p. 418. Wyttenb. „primus videtur expressisse dignitates Heroum,“ Plin. l. l.) dadurch, daß er ein vollkommenes Bild vom hochgefeierten athenischen Nationalheros, dem Theseus, aufstellte, in Wettkampf mit seinem Nebenbuhler in der Malerei, mit dem Parrhasius. Aus der Anekdote, die Plutarch l. l. und Plinius anführen, da er sagte, des Parrhasius Theseus sey mit Rosen, der seinige mit Rindfleisch (*βεβρωμεναι καὶ αὐτὰ βοεῖα*) genährt, sieht man auf jedem Fall (denn ob die Rosenverspeisung bloß aufs Colorit bezogen werden müsse, ist zweifelhaft), daß er die Würde des Heros im Starken, mehr athletischen Gliederbau suchte, und sie nicht durch die weichlichen Formen seines Zeitalters verannehmlichte. Daher

kam nun wohl auch der Vorwurf, daß er die Köpfe zu groß, und die Gelenke zu stark machte, worüber ihn Winkelmann *Storia* I, 349. II, 228. sehr verständig rechtfertigt. Unter seine berühmtesten Gemähle gehörten seine 12 Götter zu Athen (S. von diesem Δωδεκαθεος die Anekdote beim Valer. Maximus VIII, 2. extr. 5. Er konnte über das Ideal des Neptuns nicht hinaus) und sein Bataillenstück, den Reuterkampf der Athener mit den Thebanern unter Epaminondas in den Thoren von Mantinea vorstellend, (welches Plutarch. de glor. Athen. T. II. p. 418 — 421. *Wytt.* trefflich beschreibt). Unter seinen Erzbildern wird *das Bild des Paris*, seines vielbedeutenden Ausdrucks wegen, (man erkennt darin den Richter der Göttinnen, den Liebhaber der Helena, und den Erleger des Achilles; zu bestimmen, wie dies zu denken, erklärt Falconet *Traduction de Plin.* T. I. p. 98. für sehr mißlich, indem man es wohl nur durch Attribute ausdrücken können. Aber es war gewiß nur in den Zügen) die Figur des Triptolemus (denn das ist der *Bonus Eventus* der Römer mit der Kornähre und dem Mohnkopf in der Hand. S. *Vasengemälde* T. II. p. 211. 215.), die Latona mit den Zwillingen auf den Armen (vor dem Drachen Python fliehend, wie aus einem dem Euphranor nachgebildeten Vasengemälde in Tischbeins *Engravings* T. III. n. 25. zu sehn ist,) und die zwei allegorischen Gesellschafts-figuren, *Hellas und Arete*, (die personificirte Graecia und Virtus, letztere ohnstreitig mit dem Kranz, den sie der Hellas bot) nebst einer Gruppe von zwei Weibern (rechts und links, wovon die eine die

Opferspende in der Patera darbot, *ministrans*, die andere die Hand zum Mund führte, um den Gest der Adoration zu machen, *adorans*.) Man vergleiche, um die Idee zu fassen, die Reliefs von Anbetenden im *Mus. Pio-Clement*. Aber Euphranor stiftete doch *nur* eine Mahlerschule. S. Heyne Opusc. Acad. T. V. p. 382. *Symmetrie* war seine Hauptstärke.

Die Statuen der ersten Schönheit und mit ihnen die Ideal-formen der Götter und Heroen waren schon da. Nun blieb es bei grossen Künstlern nur noch Sache des Geschmacks, von den besten Urbildern das Beste auszuwählen und darnach neue Formen zusammenzusetzen. Besonders richtete man sein Augenmerk dahin, von jedem Meisterwerke das zu entlehnen, worin der Meister am grössten gewesen war, und daraus neue Ideale, gleichsam in erhöhteter Potenz, aufzustellen. Der Kopf nach Myron, die Arme nach Praxiteles, die Brust nach Polyclet! Diefs war damals Kunstregel. Man lernt diefs Verfahren aus Lucians Dialog *die Bildnisse* kennen, T. II. p. 458. ff. *Wetst.* Lucian will dort die überschwengliche Schönheit einer Smyrnerin, wahrscheinlich einer Geliebten des Kaisers Lucius Verus, schildern, und nun componirt er sie aus 5 berühmter Meister Meisterstücken, aus der knidischen Venus des Praxiteles, der Venus in den Gärten des Alcamenes, der Amazone und der Minerva Lemnia des Phidias und der Sosandra des Calamis. Aus diesen versucht er es, das Bild seiner Panthea zu *versehmelzen* (*συναρμολογῆναι* vergl. *Wielands Uebersetzung* Th. III. S. 285. ff.) Daher kommt es auch, dafs bei den spätern Grie-

chen und Römern doch immer nur 8 bis 10 große Künstlernamen in der Periode von Phidias bis Lysipp genannt werden, und das Glykon, Agasias, Apollonius, Athenodor und andere, deren herrlichste Werke unsere ewige Bewunderung machen, kaum einer Erwähnung werth gehalten sind. Sie schufen nichts Neues, hatten keine eigene Schule. S. Lanzi *Notizie* p. XXXIV. XXXV. Nun läßt sich aber auch begreifen, warum im Zeitalter Euphranors und Lysipp *alles* auf Proportion, Symmetrie gesetzt wurde. Wie wäre ohne diese eine solche Zusammenschmelzung ohne Caricatur möglich gewesen?

Lysipp aus Sicyon, ursprünglich bloß zum Kupferschmidt bestimmt und wahrscheinlich ein Autodidactos, trat auf, und so wie Praxiteles sich mehr den Phidias zum Vorbild genommen hatte, so war Lysipps Muster Polyclet. Ueber ihn macht Wieland über die Ideale s. 16. *Werke* XXIV, S. 220. ff. die feinsten Bemerkungen, nur darin thut er ihm Unrecht, daß er ihm das Genie zu Götter- und Helden-idealen abspricht. Vielmehr umfaßte der alles Umspannende noch einmal den ganzen jetzt schon so unendlich erweiterten Kreis des Bildbaren. Er sah, daß man auf dem Wege zu hohen Idealen sich doch zu weit verstieg und, indem man Ideale aus Idealen schuf, die Natur ganz vergaß. Darum betrat er mit tiefer Einsicht in alles, was sein Zeitalter forderte und trug, einen neuen Weg zur Idealisirung der Menschengestalt, und da seine Zeit die häufigste Aufforderung zu großen Portraitfiguren, zu Schlachten und Kriegerformen in Alexander, seinen Waffengenossen und Umgebungen hatte;

so umfasste er noch den letzten möglichen Kunstkreis, den *der idealisirten Königs- und Kriegerfiguren*. Kurz Lysipp wurde der unübertroffene Meister der veredelten Portraitbildung. Zugleich umfasste er aber auch alles, was zwischen den Endpunkten seines colossalen, 40 Ellen hohen Jupiters zu Tarent (den Fabius, nach der Eroberung Tarents, „propter magnitudinem difficultatemque moliendi,“ nicht fortschaffen lassen konnte, Plin. XXXIV, s. 18. er stand auf dem grossen Platz vor dem Gymnasium, und war der grösste Coloss *nach dem* von Rhodus, Strabo VI, p. 426. B.) oder seinen 30 Ellen hohen Hercules zu Tarent, (den Fabius wirklich aufs Capitolium nach Rom schaffte, Strabo l. l. und die Collectaneen in *Ryquius de Capitol* c. 25. p. 322—325.) und dem Hercules Epitrapezius von einem Fuss Höhe im Besitz des grossen Kunstkenners Julius Vindex mitten inne lag. (Wir kennen diesen Hercules, der darum Epitrapezios hiess, weil er in die Mitte auf die Tafel gestellt wurde, an welcher die Gäste lagen, aus einem eigenen Gedichte des Statius *Sylv.* IV, 6. und aus zwei Epigrammen des Martialis IX, 43. 44. Es war eigentlich ein sogenannter Hercules Bibax, wie wir ihn auf alten Reliefs im Pio-Clementino T. V. tav. 14. auf der goldenen Schale im Antiken-cabinet der kais. Bibliothek in Paris in Millins *Monumens inédits* T. I. pl. XXIV, wobei Millins gelehrte Erläuterungen zu vergleichen sind, p. 244. ff. und in der Villa Albani *Indicazione antiquaria della Villa Albani* n. 201. erblicken, der in der einen Hand die Keule, in der andern den ihm eigenthümlichen Becher, den Scyphus, S.

Visconti zum *Pio-Clement. T. V. p. 27. b.* haltend, den Gästen durch Stellung und Mine jenes εὐφραϊνς αὐτοῦ, πινς zurief, was er in der Comisation beim Admet dem Diener zuruft, Eurip. *Alcest. 788.* Man hatte eine eigene Stammtafel dieser Antike in Rom, die auf der Tafel Alexanders des Großen und des Dictators Sylla gestanden haben sollte. Das Bild war ein Wunderwerk des Ausdrucks, trotz seiner Kleinheit — „parvusque videri, sentiri que ingens,“ singt Statius, so daß die Worte des Seneca, „magni artificis est, clausisse totum in exiguo,“ hier vollkommen paßten.) Daß Lysipp die bisher beliebte Art, Ideale aus Idealen zu steigern, verwarf, erhellet aus der Anekdote, wie er nach dem Verfasser der Bücher ad Herennium IV, 6. seinen Lieblingsschüler Chares von Lindus unterrichtete. Er zeigte ihm nicht den Kopf nach Myron, die Arme nach Praxiteles, die Brust nach Polyclet, sondern er mußte seine eigene Art, die Sache zu behandeln, mit ansehen. — Daß er wirklich einlenkte, beweist die Erzählung vom Mahler Eupompus. Der junge Lysipp fragte den alten großen Mahler, den Lehrer des Pamphilus, der den Apelles lehrte, welchen Meister er sich zum Muster genommen. Hier sind meine Modelle, rief Eupompus, indem er auf eine Menge Volks wies, die vor ihnen auf dem Marktplatz sich herumtrieb. Denn, setzte Eupomp hinzu, man muß die Natur selbst, nicht den Meister nachahmen. Plin. XXXIV, 19. s. 6. Lysipp liefs sich dieß gesagt seyn. Allein er gab keineswegs die Natur, wie sie war, sondern wie er sie sehen wollte, liefs das Fehlerhafte weg und verschö-

nerte seine Originale so weit, daß doch die Täuschung der Aehnlichkeit dadurch nicht aufgehoben wurde, kurz, er idealisirte die höchste Individualität, dahingegen sein Zeitgenosse, der Bildgießer Demetrius, (seine Werke beim Plin. XXXIV, 19. 15.) nach Quintilian XII, 10. eben darum getadelt wurde, weil er die Natur zu wahr wiedergab, „*tanquam nimius in veritate et similitudinis quam pulchritudinis amantior.*“ Vergl. Wieland l. l. p. 224. f. Lysipp behielt die Regel der Proportion, also Polyclets Doryphorus, unverwandt im Auge („*hunc sibi vnice magistrum fuisse, aiebat.*“ Cicero de clar. Orat. c. 86.) und vermied dabei alle Uebertreibungen und Mängel seiner Vorgänger („*artificum priorum vitiosa non est sequutus, sed artem,*“ so urtheilte der große Kenner Varro über ihn, de L. L. VIII.). Die bis jetzt in allen Statuen herkömmlich beibehaltene Quadratur aus Polyclets Schule verließ Lysipp, machte die Körper schlanker und schwächer und die Köpfe, die besonders Euphranor noch durch Größe zu heben gesucht hatte, kleiner, woraus denn natürlich eine svelte, graziose Taille aller seiner Bilder- und Portraitfiguren hervorging. Vom Lysippus schreibt sich also die Verjüngung der Köpfe, die wir allerdings in den besten noch übrig gebliebenen Antiken bemerken, vorzüglich auch an Glycons oder den farnesischen Hercules. (Man vergleiche Winkelmanns feine Bemerkungen darüber gegen Caylus, *Storia* I, 348. f.) In diesen Neuerungen hatte er es also mit Polyclet zu thun. Aber er verwandte auch ganz besondere Sorgfalt auf den Ausdruck der Haare. Grade darin war Myron sehr zurück-

geblieben. Nimmt man dieß zusammen, so wird man sagen können, Lysipp vereinigte in sich die divergirenden Kräfte der zwei größten Bildgießer vor ihm, des Polyclet und Myron, und wurde als Vermittler zwischen beiden größer als beide. Der lebendigste Ausdruck in dem bedeutendsten Moment, im größten wie im kleinsten seiner Werke („argutiae custoditae in minimis quoque rebus,“ sagt Plinius XXXIV, s. 19, 6. die Hauptstelle, woraus alles obige bestätigt wird,) charakterisirte seine Werke, und darum rühmt der elegante Properz seine Geistathmenden Bilder, *animosa signa*, III, 8.

Er bildete zwar alle Götter und Heroen in allen Größen und Stellungen. Vor allen war Hercules sein Liebling, und durch den zu Corinth von ihm aufgestellten Colofs des Neptun, S. Lucian. Iup. Tragoed. 9. T. II. p. 652. vollendete er wahrscheinlich die von Euphranor angegebne Idealfigur des Erderschütterers, von dem wir überhaupt wenig Bildwerke übrig haben. S. Visconti zu *Pio-Clement*. I, 33. Sein Fleiß war so groß, daß Plinius (XXXIV. s. 17.) versichert, man habe an der Zahl der Goldstücke, die sein Erbe als so viel Merkzeichen seiner gefertigten Arbeiten nach seinem Tode in seiner Chatouille fand, gezählt, daß er 1500 (nach den besten Handschriften, andere haben nur 610) Werke gemacht habe, wovon jedes einzelne berühmt machen konnte „*tantae artis, vt claritatem possent dare vel singula.*“ Man muß über die große Zahl darum weniger erschrecken: weil er sehr alt wurde, (*γερων Σινωπιος* Analect. III. p. 45. XXXV.) und weil wohl jede einzelne Statue

auch in zahlreichen Statuenvereinen, wie in Alexanders Jagd, oder in der Reuterschaar, die am Granikus fiel, besonders zählte, ohngefähr wie Chrysippus 705 Bücher schrieb, indem auch da jedes Buch eines Werks eine eigene Rolle machte, und weil er nur das Modell in Thon oder Wachs zu machen brauchte. S. Caylus in den *Memoires de l'Academie des Inscriptions* T. XXV. p. 337. Aber waren doch

Portrait-Statuen sein eigenthümlichster Kreis. Seine idealisirenden Grundsätze, nach welchen er die Menschen machte, nicht wie sie sind, sondern wie sie ihm erschienen, „non quales essent, sed quales viderentur esse,“ übte er nicht nur an seinen Zeitgenossen, sondern auch an Personen früherer Zeit. So ist es nicht unwahrscheinlich, daß die in ihrer Art vollendeten Silenusköpfe, die wir allgemein als Sokrates-Büsten kennen, (s. *Pio-Clement.* T. VI. tab. 28, 2.) sich von Lysipp herschreiben, da die Athener sein Bild von Lysipp gießen und in dem Theil des Odeums, der Pompeum hieß, aufstellen ließen, *Diog. Laert.* II, 43. So machte er wohl auch gleichfalls für die Athener (*Phaedrus* in *Epilog.* libr. II.) die Portraitstatuen der sieben Weisen Griechenlands nach den von ihnen vorhandenen Ueberlieferungen, und die bekannten Büsten, (die vorzüglichsten wurden bei Tivoli in der Villa des Cassius ausgegraben, s. *Visconti* zum *Pio-Clement.* T. I. p. 13. und machten eine Zierde der vaticanischen Sammlung, abgebildet im *Pio-Clement.* T. VI. tav. 22 — 26.) sind wohl nur Nachbildungen dieser lysippischen Schöpfung. Als Vordermann der 7 Weisen stellte Lysipp den Fa-

beldichter Aesopus auf. Wir sehen dieß aus einem Sinngedicht in der Anthologie, *Analect.* T. III. p. 45. XXXV. vergl. Fabric. *Biblioth. Gr.* T. I. p. 623. *Harles.* Schon Heyne schloß aus diesem Epigramm, daß die Aesopus-statue ein Compagnon von den 7 Weisen gewesen sey. *Artis Opera ex Epigr. gr.* in den *Commentatt. Gotting.* T. X. p. 98. So lassen sich selbst aus Junius Catalog noch mehrere Portrait-bilder, die Lysippus bloß nach der Idee bildete, angeben. — Nun erst kamen die Büsten-hermen in allgemeinen Gebrauch (S. Gurlitt's *Büstenkunde* nach Visconti), und zu gleicher Zeit erfand Lysistratus, Lysipps Bruder, die Ausgüsse der Gesichtsformen in Wachs und Gyps, so wie auch das Abformen und die Gypsabgüsse nach Marmor- und Erzstatuen. (S. die merkwürdige Stelle darüber beim Plinius XXXV, s. 44. woraus auch die wahre Beschaffenheit der römischen Wachs- und Ahnenbilder am besten erklärt werden kann, wie dieß Eichstädt in seinen 3 Prolusionen *de imaginibus Romanorum*, Jenae 1805. 1806. mit vielem Scharfsinn gezeigt hat.) In der Stelle, wo Plinius dieß berichtet, bemerkt er zugleich, daß Lysistratus sich der sprechendsten Aehnlichkeiten in seinen Portraitbüsten befleißigt habe, da man sie vorher nur idealisirte. „Hic et similitudinem reddere instituit: ante eum quam pulcherrima facere studebant.“ Ganz natürlich! Der geringe Werth des Stoffs passte zur Gemeinheit der bloßen Aehnlichkeits-foderung. Edlere Stoffe führten ihrer Natur nach zu Idealbestrebungen. So ist es selbst noch bei unsern Bildhauern der Fall. — Ueberhaupt scheint Lysippus seiner Kunst auch

schon eine fabrikmäßige Ausdehnung gegeben und alle Formen, die für den Erzguß von ihm gemacht worden waren, auch in Thon ausgegossen und vervielfältigt zu haben. — Indefs arbeitete Lysipp kein Portrait häufiger in allen Größen, Situationen und Altern als das Alexanders des Großen. So hat er seinen Namen an den des großen Alexanders geknüpft, der zuletzt nur noch von ihm in Erz gegossen seyn wollte. S. *Plin.* VII, 38. zu Cicero V. ad Div. 12. zu Horaz. II, Ep. I, 240 und vor allen *Wernsdorf* zum Himerius p. 287.

Alexander-Ideal. Die Art, wie er der fehlerhaften Angewöhnung, nach welcher Alexander den Kopf immer auf die rechte Schulter bog, die sublimste Deutung der den Zeus auffodernden oder ihn zur Theilung der Welt einladenden Mine gab, bewies einen Künstler, der die Veredlung zum Ideal als Meister versteht. Die Stellen der Alten darüber sind bekannt, z. B. Plutarch de fort. Alexandri Orat. II. c. 2. T. II, p. 373. *Wytt.* und in Vita Alexandri c. 4. so wie die Sinngedichte aus der griechischen Blumenlese, worunter das berühmte von Archelaus von der Theilung der Welt, *Analect.* T. II. p. 58, I. mit Jacobs Anmerkungen, *Animadv.* Vol. II. P. I. p. 179. Vergl. Heyne *artis opera ex epigr.* Gr. p. 97. Auch den feurigen und männlichen Blick, worauf Alexander selbst sich nicht wenig einbildete, und den man auch mit dem Löwenblick verglich, s. das XIV. Epigramm des Posidipp, hatte Lysipp in seinen Bronzen am besten auszudrücken gewußt (πας ὁ χαλκος ὄρη, heißt es im griech. Epigramm.). Es sind hierbei aber

noch 3 Bemerkungen nicht zu übersehen: a) Alexander legte bloß auf Bilder in Erz einen entscheidenden Werth. Von Marmorbildnern, deren es doch die vortrefflichsten in seinem Zeitalter gab, ist nirgends die Rede. b) Lysipp war in seinen Erzbildern nach Alexandern in stetem Wettkampf mit den gemahlten Portraits des Apelles. Man kennt Lysipps Wort über Apelles berühmten Alexander mit dem Blitz in der Hand. Dieß sey Dunst, aber die Lanze, die er ihm in die Hand gegeben hatte, sey unvergänglich und wahr. S. Plutarch de Iside et Osiride c. 24. T. II. p. 477. Wyttenb. Der Blitzschwenkende Alexander des Apelles hieß $\delta \kappa \epsilon \rho \upsilon \nu \sigma \phi \omicron \rho \omicron \varsigma$, der Lanzenträgende des Lysippus $\delta \epsilon \pi \iota \tau \eta \varsigma \alpha \iota \chi \mu \eta \varsigma$ in der damaligen Kunstwelt. Beide wurden einander immer gegenüber gestellt. S. *Plut. de Fort. Alexandr.* Orat. II. c. 3. T. II. p. 375. Wyttenb. Uebrigens lebten beide große Meister in freundlichem Vernehmen und fragten einander wechselseitig um Rath. c) Lysipp bildete seinen Helden in jeder Epoche seines Lebens („a pueritia eius orsus,“ Plin.) und in allen Situationen, auf Quadrigen, reitend, kämpfend, jagend, thronend, stehend. So ziemt es einem großen Portraitisten! Es fragt sich nun, ob wir in diesem lysippischen Alexander-ideal wirklich noch ächte Denkmale übrig haben? Man glaubte sie sonst auf den Münzen von Macedonien zu finden, wo auf dem Avers der auf den Löwen reitende Amor steht. Schon *Schläger* schrieb eine eigene Abhandlung darüber. Später bestimmten *Neumann Num. Anecd.* T. I. p. 156. und *Eckhel Doctrin. N. V.* T. II. p. 108. die Controvers noch genauer, wogegen die

Vorlesung im National-institut von le Blond in den *Memoires de l'Institut* III. Classe T. I. p. 642. ff. nur wenig Erhebliches vorbringt. Man kann am Ende nicht wissen, was wirklich alt, oder erst unter dem kaiserlichen After-Alexander, Caracalla, geprägt worden ist. Sicherer ist die Sache mit einigen alten Büsten und Statuen. Was Winkelmann *Monum. inedit.* n. 175. giebt, ist ein Kopf eines Sonnengottes. In der dabei gegebenen Erklärung p. 230. führt Winkelmann noch eine Statue im Pallast Rondanini an, die ein ächter Alexander sey, und Guattani hat sie in seinen *Monumenti per l'anno 1787. Settembre* p. LXV. als solche abbilden lassen. Allein auch sie ist gegründeten Zweifeln ausgesetzt. Das wichtigste Monument bleibt bis jetzt die im Hause der Pisonen zu Tivoli durch des Ritters Azara Nachgrabungen entdeckte Büste, die Fea zu Winkelmann T. II. tav. V. und Guattani in seinen *Monumenti per l'anno 1784. Gennaio* p. II. ff. zuerst gaben. Azara schenkte sie dem Kaiser Napoleon. Millin hat bei Gelegenheit eines Cameo mit Alexanders Kopf, die Azara der Kaiserin Josephine schenkte, und die Millin in seinen *Monumens inédits* T. II. pl. XI. abbildete, auch die Geschichte dieser Büste erzählt p. 118. Sie ist nicht in Lysipps Charakter zurückgebogen und himmelwärts blickend, weil sie den schon apotheosirten Alexander vorstellt, der also nicht mehr *hinauf* sehn kann. Zum Atlas der Uebersetzung des Arrian von *Chaussard* hat *Visconti* eine eigene Abhandlung über die ächten Portraits Alexanders gegeben, p. 163. ff. wo er nur 4 Denkmale in Sculptur anerkennt: einen behelmten Kopf in

der Villa Albani, dessen Winkelmann gedenkt, die Ritterstatue in den *Bronzi d'Ercolano* T. II. tav. 61. 62. p. 235. (welches wohl eine Copie nach Lysipp sein könnte), eine kleine Statue in den *Monumenti Gabini* n. 23. und die Büste des Ritters Azara anerkennt. Letztere steht nun im Musée Napoleon, und ist auch in Piranesis Umrissen T. III. pl. 2. 3. abgebildet, wo der Erklärer, Louis Petit Radel Viscontis neueste Beobachtungen über diesen Gegenstand p. 11 — 26. mittheilt. Der Abate Lanzi in den *Notizie Prelimin.* p. LX. spricht mit Bewunderung von einem im 7. Zimmer der großherzoglichen Galerie befindlichen Alexanderkopf. Dieser, oder keiner, sey nach Lysipp!

Grosse Statuenvereine oder Gruppen. Aufser Alexandern bildete Lysipp auch alle seine Generale, besonders aber seinen Liebling, Hephästion, theils einzeln, theils in ganzen Gesellschaftsgruppen, worin dieser Meister den höchsten Gipfel der Kunst erreicht zu haben scheint. Gewöhnlich war dann Alexander die Hauptfigur, um welche herum die andern in mannigfaltiger Beziehung und Handlung gestellt waren. Am berühmtesten unter allen waren die 25 Statuen zu Pferde der macedonischen *Freunde* (ἑταίρων Μακεδόνων) die beim ersten Angriff am Granicus an Alexanders Seite fielen, (ἵππομαχία) und die Lysipp auf des Königs Befehl alle in verschiedener Stellung des Kampfes und der Verwundung, also ein Bataillienstück in lebensgroßen Reiterbildsäulen (!) bildete, worauf sie in der (durch Bildwerke aller Art geschmückten, *Liv.* 44, 7.) Stadt Dium in Macedonien aufgestellt worden.

Diefs ist die *turma Alexandri*, die Plinius unter Lysipps Werken erwähnt (denn so muß nach Gronovs Verbesserung aus Handschriften dort verbunden werden). *Arrian* de Exp. Al. I, 16. p. 45. *Schmid.* und *Plut.* in Vit. Alex. c. 16. T. IV. p. 273. *Hutt.* führen beide den Befehl Alexanders an, daß Lysipp diese Hippomachie ausführen solle, die in den neuern Zeiten *Le Brun* zum Gegenstand eines seiner berühmten Gemälde gemacht hat. Der Sieger des Pseudophilippus, Metellus Macedonicus, konnte der Versuchung nicht widerstehn, diels köstliche Werk aus Dium nach Rom zu führen und sie vor dem Portico, den er gebauet hatte, aufzustellen, „maximum ornamentum eius loci,“ sagt *Velleius* I, 11. p. 42. *Ruhnk.* dem wir auch die Nachricht verdanken, daß Alexanders Statue sich selbst dabei befand. Vergl. *Völkels* Vorlesung über die *Wegführung der Kunstwerke nach Rom* (Leipz. 1798.) p. 24. — So wie hier Alexander den Mittelpunkt eines grossen Bataillenstücks machte, so war ers auch in einem grossen Jagdstück, welches Lysippus und sein Zeitgenosse Leochares zusammen verfertigten. Es war zu Delphi aufgestellt, „Alexandri venationem, quae Delphis sacrata est,“ nennt es *Plinius*. Alexander wollte der einreisenden Weichlichkeit nach der Besiegung des Darius sich widersetzen und erlegte auf der Jagd, nach einem gefährlichen Kampf, einen Löwen, wobei Craterus ihm Hilfe leistete, und ein anwesender Spartaner ausrief: auf diesem Weg erkämpft man Königreiche. Craterus liess den ganzen Act, den Löwen, die Hunde, Alexandern zu Pferde mit dem Löwen kämpfend, und sich selbst als Beistand

vom Lysipp bilden (wobei auch Leochares half) und dies Jagdstück (κυνηγιον) in Delphi aufstellen. So erzählt Plutarch die Sache de vit. Alexandri c. 40. T. IV. p. 310, *Hutt.* Da Pausanias dieses Weihgeschenks zu Delphi nicht erwähnt, so mußte es zu seiner Zeit schon längst von dort weggenommen seyn. Hier wäre also noch etwas mehr als *Rubens* Löwenjagd. Lysipp war überhaupt ein großer Löwenbildner. Einen von seiner Kunst brachte Agrippa aus Lampsacus nach Rom. S. Strabo XIII. p. 882. B. Vielleicht ist selbst der verstümmelte Löwe auf dem Markusplatz, den Meyer in den *Horen* 1795. II, 44. so hoch hält, Lysippisch. — Es läßt sich übrigens leicht ermessen, wie sehr damals kämpfende Krieger zu Pferd und zu Fuß auch in der Plastik an der Tagesordnung seyn mußten, und daß also Lysippus hier seine Erfindungs- und Darstellungsgabe täglich aufs neue erproben konnte. Eine große Anzahl von Kämpferstatuen und Kriegern, deren Tronke aufs seltsamste restaurirt und verbildet worden sind, (S. Heyne über die falsch ergänzten Krieger in *antiqu. Aufs.* II, 241. ff.) mögen ursprünglich in diese Zeiten gehören. Vor allen mußte Lysipp, der so viele Ritterstatuen zu gießen hatte, auch vortreffliche Pferde machen können. Wirklich sprechen die Alten mit hoher Bewunderung von Lysipps

Pferden. Wir haben noch ein mählendes Epigramm des Philippus Analect. T. II. p. 225. L. auf ein stolz sich bäumendes, die Mähnen schüttelndes Ross des Lysippus. Junius im Catalog. p. 115. vergleicht damit eine Stelle des Statius I. Sylv. I, 86. Allein die Stelle ist unächt

und paßt auch nur auf einen von Alexanders wirklich gerittenen Bucephalen. S. Jacobs *Animadvers.* Vol. II. P. II. p. 183. Man hielt von jeher die 4 Pferde, die sonst die Hauptarcade am Eingange der Markus-kirche in Venedig zierten und von den Venetianern bei der Eroberung von Constantinopel im Jahre 1206. von dort her gebracht worden waren, für eine Arbeit des Lysippus. Diese vielgewanderten Pferde (sie zierten einst die Triumphbögen der römischen Imperatoren in Rom, wanderten dann nach Constantinopel, dann nach Venedig) stehen jetzt vor den Tuilerien in Paris! Es kann zwar nicht bewiesen werden, daß sie von Lysipp gearbeitet wären (Winkelmann *Storia* T. II. p. 239.); aber sie sind doch dieses großen Künstlers werth und für die Kenntniß des alten Erzgusses äußerst wichtig, weswegen sich Winkelmann häufig auf sie beruft. Man sehe die Stellen nebeneinander gestellt in Bernoullis *Zusätzen zu Volkmanns Italien* II, 543. Außerdem war Lysippus auch durch seine Lage in die Nothwendigkeit gesetzt, viele *Sieges-Wagen* oder Quadrigas zu bilden, die von nun an häufiger als vorher auf Säulen, Tempelgiebeln, s. Gronov. zu Plin. XXXIV. 19. s. 7. und Triumphbögen zur Verherrlichung siegender Könige und Feldherren gesetzt wurden, so wie selbst jene 4 Pferde vom Markusplatz zu einer solchen Quadriga gehört haben müssen. Man findet daher von ihm und seinen Nachfolgern mehrere dergleichen Quadrigas mit besonderer Belobung angeführt. Fast alle kamen nach und nach in die Herrscherstadt an der Tiber. Erst durch die Ausgrabungen im Herculane sind

wir im Besitz einer alten Quadriga in Bronze gekommen, wovon Winkelmanns *Sendschreiben über die Entdeckungen von Herculan* p. 23. ff. nachzulesen ist. Noch verdient seine trunkene Flötenbläserin (die Wieland *Werke* XXIV, 221. nicht billig genug beurtheilt,) und seine berühmte Allegorie von dem Genius der Gelegenheit (*καίρος* nach dem Ideal des Bacchus, s. *Callistrati Stat.* c. 6. und Heyne *Opusc. Acad.* T. V. p. 208. f.) zur gerechten Würdigung des Genius des Künstlers genauer erwogen zu werden. — Merkwürdig ist eine kleine Hercules-statue in Marmor, die sich sonst im Pallast Pitti in Florenz befand und häufig abgebildet worden ist, als in Maffei *Raccolta* n. 49. Wir wissen aus den Nachrichten des Flaminius Vacca und den Untersuchungen späterer Antiquarier (S. des Marchese Maffei *Osservazioni letterarie* T. I, p. 398. und desselben *Ars critica lapidaria* p. 76. f.) dafs sogleich, wie diese Statue am Palatin ausgegraben wurde, sich die Inschrift darauf fand: ΛΥΣΙΠΠΟΥ ἔργον (Ein Werk des Lysippus). Nun wird zwar niemand glauben, dafs dieß Bild in Marmor ein Original von Lysipp seyn solle. Allein dieß sollte auch wohl die Inschrift nicht sagen, sondern nur anzeigen, dafs die Statue nach einer Original-bronze des Lysipp, der den Hercules so oft und gern bildete, gearbeitet sey. So nimmt es Visconti an zum *Pio-Clement.* T. III. p. 66. d. und Lanzi in seinen *Notizie preliminari* p. XL. bemerkt ausdrücklich, dafs sich in der Proportion des Kopfs zum übrigen Körper der Statue die Verjüngung, die Lysipp einführte, ganz so finde, wie wir sie aus dem Plinius kennen.

Hier hätten wir also doch eine Antike, nach welcher wir mit Sicherheit den Stil des Lysippus bestimmen könnten, und an absichtlichen Betrug, wie Winkelmann, argwohnt *Storia* T. II. p. 239. f. wäre doch nicht zu denken.

Lysippus Schule. Plinius XXXIV, 19. s. 7. 8. führt mehrere berühmte Zöglinge, Söhne und Vettern des Lysippus an und gedenkt ausdrücklich bei Erwähnung des Tisicrates einer lysippischen Schule („Lysippi sectae proprior,“ heisst es von diesem Künstler,) deren Mitglieder Heyne in den Kunstepochen *Opusc. Acad.* T. V. p. 387. f. einzeln durchgeht. Auffallend ist es, dass Euthycrates, der Sohn und Geisteserbe des Lysipp zwar darin seinem Vater glich, dass alle seine Werke denselben Charakter hatten, aber im Stil derselben vielmehr die polycletische strengere Schule, als die Reize der neuern von seinem Vater gestifteten auszudrücken suchte. („Constantiam patris potius aemulatus, quam elegantiam, austero maluit genere, quam iucundo placere,“ *Plin.*) Uebrigens sind die vom Plinius aufgeführten Hauptstücke ganz im Geiste jener Zeiten, Hercules- und Alexander- statuen, eine grosse Familiengesellschaft die 50 Töchter der Thespis (*Thespiadae*, s. Heyne *Observatt. ad Apollod.* p. 192. *ed. nov.*), also eben so zur Schmückung eines Portico in den Intercolumnnien zu brauchen, wie man in Rom die Argonauten und die Danaiden hatte; ein Bataillenstück zu Pferde (*ἵππομαχία*), mehrere Quadrigen für die Tempelgiebel (*in aedes*, wie mit Gronov gelesen werden muss), Pferde, Hunde. — Aber der berühmteste aller Schüler Lysipps war der aus Lin-

dos auf der Insel Rhodus gebürtige Chares, über dessen Unterricht beim Lysipp die merkwürdige Stelle beim *Auctor ad Herennium* IV, 6. vorkommt. Er war der Schöpfer des unter die 7 Wunderwerke gerechneten Sonnencolosses zu Rhodus von 70 Ellen oder 105 röm. Fuß Höhe, wodurch also der Colossalgeschmack seinen höchsten Gipfel erreichte.

Sonnencoloss. Rhodus war dem Sonnengott heilig, der diese Insel zuerst austrocknete und bewohnbar machte, Pindar. Olymp. VII, 127. und die Stellen beim *Fabricius* zu Dio Cassius T. I. p. 514. Als Bundsgenossin des ersten Ptolomäus wurde die Stadt vom Demetrius, der bei dieser Veranlassung den Zunamen des Belagerers, Poliorcetes, erhielt, ein Jahr lang vergeblich belagert. Endlich schloß Demetrius einen Vergleich mit den Rhodiern und ließ, da er nach Griechenland eilte, seine kostbaren Helepolen und Belagerungsmaschinen sämtlich den Rhodiern zum Geschenk, Olymp. CXIX, 1. S. Diod. XX, 91—99. Mannerts *Geschichte der Nachfolger Alexanders*, s. 243. Was aus diesen Maschinen gelöst wurde, 300 Talente, bestimmten die freudetrunkenen Einwohner zur Verherrlichung ihres großen National-gottes, des Helios oder Sol, wobei sie aber auch noch selbst zusammenschossen, und ließen nun durch ihren Landsmann Chares den erstaunenswürdigen Coloss gießen, dessengleichen später nur Rom noch einmal versuchte. Chares brachte 10 Jahre damit zu. Nichts ist abgeschmackter als das Märchen, welches Sextus Empiricus VII, 107. p. 391. vom Künstler erzählt, der 6 mal weniger foderte, als er bedurfte, und aus Gram

starb, worauf ein anderer erst das Bild vollendete. Man glaubt hier schon die Fabelei zu vernennen, die man von so vielen Baumeistern hoher Münster-thürme in neuerer Zeit erzählt hat. I. A. *Fabricius* zeigt auch schon in der Anmerkung zu dieser Stelle nicht undeutlich seinen Unglauben. Weniger mißtrauisch ist *Meursius*, der in seinen *Colлектaneen* über diesen Colofs (*Rhodus* I, 15. p. 43.) sogar den durch eine falsche Lesart hier ins Spiel tretenden *Laches* damit in Verbindung bringt. Auch *Caylus* und *Fea* zu *Winkelmanns Storia* T. II. p. 274. glauben an das Geschichtchen. — Der Colofs war, Olymp. CXXV, 1. vollendet und brach nach 56 Jahren, Olymp. CXXXIX, 2. a. Ch. 222. durch das große Erdbeben, welches *Carien* und *Rhodus* verwüstete, oberhalb der Kniee ab. *Strabo* XIV. p. 964. B. C. Die beste Nachricht über das Erdbeben selbst hat *Polybius* V, 88. T. II. p. 403. *Ptolomaeus* bot den *Rhodiern* 3000 Talente zur Wiedererrichtung des Colossen (c. 89. p. 406.) Allein ein Orakel, wie *Strabo* berichtet, verhinderte sie, an die Wiederherstellung zu denken. Mahlerisch und imponirend ist die Schilderung von den gähnenden Erzschlünden, die sich in den abgebrochenen Trümmern dieses Colossen öffneten, *Plin.* XXXIV, s. 18. Wenige konnten seinen Daumen umklaffern, (aus dieser Angabe berechnet *Caylus* die ganze Höhe des Colosses) und die Finger waren größer als die meisten Statuen. Nach Verfluß von 932 Jahren, im Jahre 672, verkaufte *Moavias* der General des 4. Califen *Othman* das Erz an einen Juden von *Emesa*, der 900 Camele damit belud. I. *Scaliger Animadvers. in Eusebii Chronicon* p.

137. berechnet, daß ein Camel 900 Pfund tragen können, und daß also das Gewicht des Erzes 700,000 Pfund betragen habe. Die ungereimte Vorstellung, daß dieser Coloss mit ausgespreizten Beinen über dem Hafeneingange gestanden habe, die aus einer falsch verstandenen Stelle des Plutarch entstanden zu seyn scheint, hat Caylus in seiner Abhandlung über diesen Coloss in den *Memoires de l'Academie des Inscriptt.* T. XXV, p. 364. nach Gebühr widerlegt. Hier wird auch aus dem Umstande, dessen Plinius gedenkt, daß große Steine im Innern gewesen wären, mit vielem Scharfsinn der Guss dieser Statue erläutert, die, wie auch die Statue des heiligen Carl-Boromeus zu Arona, stückweise (*en tonnes*, im franz. Kunstausdruck) gegossen wurde. Uebrigens war Rhodus der rechte Mittelpunkt des alten Colossen-luxus. Plinius berichtet, daß außer jenen größten Coloss noch *hundert* Colosse in Rhodus befindlich gewesen, davon jeder für sich einen Ort hätte berühmt machen können, „*ubicunque singuli fuissent, nobilitaturi locum.*“ Vergl. Caylus richtige Bemerkung darüber, daß diese Colossen-menge die Stadt selbst niederdrücken und unendlich klein erscheinen lassen mußte, p. 340. f. Wenn aber ebenderselbe es eine bloße Verwechselung mit dem Colossen zuschreibt, daß Suidas s. v. Ρόδος bemerkte, die Rhodier hätten ihrer vielen Colossen wegen Κολοσσαεις geheissen: so dürfte diess wohl noch bezweifelt werden. Ihren Colossal-geschmack zeigten die Rhodier bei jeder Gelegenheit. So dekretirten sie dem römischen Volk einen Coloss im Tempel der Minerva Lindia. S. Polyb. XXXI, 16. T. IV. p. 522.

XXIV. Vorlesung.

Letzte Kunstepoche. Nachahmende und ausartende Kunst. Man theilt sie in zwei Hauptabschnitte, a) in die Kunst unter den Griechen, b) unter den Römern.

A.) Kunst unter den Griechen. *Allgemeine Bemerkungen.* Der Cyclus der Kunst ist der Hauptsache nach überall derselbe. *Mengs* hat darüber an mehreren Orten z. B. *Opere* T. II. p. 23. treffende Bemerkungen gemacht. Sie fängt vom Rohen an. Beim steigenden Selbstbewußtseyn will sie die Natur im Menschenkörper, in Draperie und andern Gegenständen aufs genaueste copiren. So wird sie steif, trocken, ängstlich, kleinlich. Nun begnügt sie sich nicht mehr mit der natürlichen Dürftigkeit. Sie verbessert die Natur, veredelt, erhebt sich zu Idealen: behält aber noch etwas Strenges, ans Trockene gränzende bei, je nachdem sie weniger oder mehr vorwärts schreitet. Endlich erringt sie das Vollkommenste, d. h. sie bildet alles mit Wahrheit, Auswahl des Besten, Charakter, Harmonie. Wenn das Vollkommenste erreicht ist: sucht man das *Leichtere*. Man hat Canons und große Muster. Der Künstler hält sich mit Sicherheit ans Wesentliche, in

Nebendigen wird weniger Sorgfalt angewandt. Dießs bemerkt man noch an vielen der vortrefflichsten vorhandenen Statuen. Indefs tritt eine Bestrebung zum Genauen und Naturgemäßen ein. Mit Geschmack und Auswahl des Besten verbunden, ist sie höchst lobenswürdig, wie im Lysipp: ohne jene Begleitung verfällt sie in den bloßen Portrait-stil, wie im Demetrius. Dießs ist der Kreis, den die Mahlerei in neuern Zeiten in Italien, die Plastik und Sculptur in Griechenland in ältern Zeiten umschrieb. Nach dem Rohen und Steifen der Dädaliden, ging sie im Calamis ihrer Vollkommenheit entgegen, vollendete sich im Phidias, und erreichte ihre Spitze in Polyclet, Myron und Pythagoras. Der *leichtere* Stil hlühete vorzüglich im Praxiteles. Man denke an seine Venus, die in den Nebenwerken vernachlässigt war. Die Draperie der Niobe, die als Statue uns Muster seines Stils bleibt, ist, wie Mengs bemerkt, weniger genau. Endlich kam Lysipp. Dem Polyclet in der Symmetrie getreu, suchte er doch das Svelte und die feinste Ausführung in Nebensachen, dem Haar u. s. w. damit zu verbinden. Aber man würde sehr irren, wenn man sogleich vom Verfalle der Kunst sprechen wollte. Nur das Idealerfinden und die selbstständigen, schaffenden Schulen hörten auf. Die Mahlerei theilte der Sculptur mehr Sentimentales mit, dessen höchste Vollendung im Pathetischen man in der Laokoons-gruppe annehmen darf.

Zeitalter der Nachfolger Alexanders des Großen, a) der Lagiden, b) Seleuciden, c) Könige von Pergamus. Von der 120 Olymp. bis zur 155 fand Plinius in seinen Kunstregistern keine gro-

Isen Künstler in Bronze angeführt. Darum sagte er: eine Zeitlang ruhte die Kunst, „Cessavit deinde ars, ac rursus Olympiade CLV reuixit.“ (So sagt Plinius, nach Virgil, *cessant arva* XVI I, 50. sie ruhen. Winkelmann der dies falsch verstand, ist von Heyne *antiqu. Aufs.* I, 212. berichtigt worden). Zwei Extreme müssen in diesen Zeiten, als nachbarlich gränzend, besonders bemerkt werden, a) das Asiatisch-colossale und b) das Alexandrisch-üppige und verkünstelte.

Colossal - Geschmack. Unermessliche Anhäufung von Reichthümern und Kunstwerken begünstigte den ausgearteten Colossal-geschmack in den Zeiten Alexanders und seinen Nachfolgern, Alexander selbst gab hierzu den Ton an und Lysippus beförderte ihn durch sich und seine Schüler. Zwar verwarf Alexander den Einfall des Erzbildners aus *Lysipps Schule*, Stasicrates, (S. Tzetzes Chiliad. VIII, 199. XI, 367.) der den Berg Athos in eine Bildsäule Alexanders umformen wollte, die in der linken Hand eine Stadt mit 10,000 Einwohnern (*πολιν μυριανδρον*), in der Rechten eine spendende Schaale mit einem daraus ins Meer herabstürzenden Strome (also eine Cascade ohne ihres gleichen) halten sollte. (Die einzige ächte Quelle dieser vielfach verunstalteten Geschichte ist Plutarch *de fort. Alex.* Orat. II, c. 2. T. II. p. 372. ff. Wyttenb. Die Architectensage hat später dem Erbauer von Alexandrien *Dinocrates* diese Riesen-idee aufgebürdet, wie sie Vitruv in Praefat. ad libr. II. p. 28. ed. Rod. sehr dramatisch aufgeputzt erzählt, wie denn auch Lucian de conscrib. Hist. c. 12. T. II. p. 17. und vorzüglich pro Imagg. c. 9. T. II. p.

489. nur den Architecten nennt, wohin auch die Anspielung in Theocrit. VII, 45. zu beziehen ist.) Wie sehr aber übrigens der Besieger Asiens später ins Uebercolossale oder Riesenhafte verfiel, beweist vor allen andern die ungeheure Tempelpiramide, die Diodor XVII, 115. ff. beschreibt, worauf Alexander den Leichnam seines Hephästions bei seiner Rückkehr nach Babylon verbrennen liess. Auf einer gemauerten Basis, die auf den niedergerissenen Mauern Babylons errichtet wurde, stieg auf 240 Schiffsvordertheilen ein 130 Ellen hohes sich terrassenförmig verjüngendes Gerüste von Palmensäulen gestützt empor, und die Terrassen waren mit Gürteln von Bildwerken, wovon immer jeder Gürtel eine ganze Vorstellung ausmachte, als eine Jagd mit allen Thieren des Continents, einen Centaurenkampf u. s. w. umringt und mit Colossalbildern von 5 Ellen Höhe aus Gold, mit Adlern, Drachen, Sirenen u. s. w. umstellt, mit köstlich geschmückten Fackeln ausgeziert u. s. w. Und dieß alles, um verbrannt zu werden! Die Kosten betrugen 12000 Talente! Es verlohnte sich wohl der Mühe, die großen Schwierigkeiten unterliegende Beschreibung Diodors einer genauern Prüfung zu unterwerfen, als die Caylus in einer eigenen Vorlesung *Histoire de l'Academie des Inscriptt.* T. XXXI. p. 76. ff. angestellt und mit einem sehr mangelhaften Kupferstich erläutert hat. — Natürlich konnte man bei der Begräbnisfeier Alexanders nicht zurück bleiben und mußte selbst diese Pracht noch zu überbieten suchen. Dieß geschah auch wirklich durch den colossalen Leichenwagen, auf welchem Arrhidaeus den einbalsamirten Körper fortschaffen

liefs. Der Geschichtschreiber Hieronymus von Cardia hatte von diesem Gigantenwerk eine prächtige Beschreibung gegeben. S. Athen. V, 10. Daraus hat nun Diodor XIX, 26—28. (vergl. Aelian. V. H. XII, 64.) einen interessanten Auszug geliefert, den man nicht ohne eine schwindelnde Empfindung lesen kann. Man denke nur an die in 4 Stockwerken übereinander aufgehäuften Bildwerke auf Tafeln, die von goldenen Netzen getragen wurden, und wo auf dessen obersten Alexander auf dem Throne, auf den zweiten die Elephanten, auf den dritten die Reuterschaaren, und auf den untersten die Flotten in lauter Bildwerken aufgestellt waren, die Colossal-victorien, die Löwen, die Festons, goldene Glocken und andere zahllose Ornamente gar nicht zu erwähnen. Es mußten hier wenigstens einige tausend Statuen und Bilder auf einen einzigen Wagen aufgestellt seyn, den an 4 Deichseln, an jeder Deichsel 4 Viergespann, 64 der kräftigsten Maulesel zogen. Auch dieser Katafalk verdiente eine weit genauere Zergliederung und Zeichnung, als ihm von Caylus *Histoire de l'Acad. d. Inscriptt.* T. XXXI. p. 86. geworden ist. Aber welche Schlüsse lassen sich aus solchen Proben auf den Geschmack des Zeitalters machen! Wie viel ist hier noch aus dem 5. Buch des Athenäus zu lernen. Vor allen zeichneten sich die Lagiden in Alexandrien durch Prunk-processionen und Ausstellung ihrer Kunstschätze an Bacchusfesten und bei andern Feierlichkeiten aus. Nicht ohne Vorbedeutung hatten die Vögel die Polenta gefressen, womit Dinocrates den Plan von Alexandrien vorgezeichnet hatte, (Valer. Max. I, 4. ext. 1.). Von allen Seiten ka-

men griechische Künstler an den Hof der ersten 3 Ptolemäer angeflohen, und die ägyptisch-griechische Kunst bildete eine eigene Schule. Apelles verlebte seine letzten Tage hier, machte aber auch hier seine berühmte, von Garofalo nachgeahmte, Allegorie von der Hof-verleumdung. Alles hatte auch hier die erklärteste Tendenz zum *Colossalen*. Besonders merkwürdig ist die aus dem Callixenus uns aufbewahrte bacchische Procession, welche Ptolomaeus Philadelphus in Alexandrien ums Jahr a Chr. 284. halten liefs, beim Athenäus V, 6. 7. s. 27 — 34. T. II. p. 261. ff. *Schweigh.*, wo unter andern ein collossaler Bacchus mit seinen Umgebungen auf einem vierrädri-gen Wagen von 180 Männern; eine Nyse (die personificirte Amme des Bacchus,) von 60 Männern; ein einziger silberner Napf, der 600 Metreten (die Metrete zu 106 Pfund) fafste, von 600 Männern gezogen; wieder ganze Gruppen von Colossalstatuen, Bacchus von der Juno verfolgt, Ptolomaeus von der Arete und der Stadt Corinth gekränzt u. s. w. ein einziger goldener Thyrsusstab von 90 Ellen Länge, und ein Phallus von 120 Ellen, vorn mit dem Stern, aufgeführt worden. Man befrage aufser Caylus Abhandlung über diese Procession in den *Memoires de l'Acad. des Inscriptt.* T. XXXI. p. 96. Manso's *Alexandrien unter Ptolemaeus II.* in seinen *vermischten Schriften* Th. II. S. 336. ff. und Beilage S. 400. ff. wo dieser Aufzug treffliche Erläuterungen erhalten hat. Auch vergleiche man damit die 15. Idylle Theocrits, wo das Adonisfest, das Arsinoe, die Gemahlin des Ptolomaeus Philadelphus beginnt, durch einen collossalen Katafalk, den sie in der

königlichen Burg aufgeschmückt hatte, dramatisch geschildert wird. So ging es nun auch in den Residenzen der übrigen Diadochen oder Nachfolger Alexanders, besonders auch in der üppigen Residenz der Seleuciden am Orontes (ἐν τῇ Δαφνίῃ) in Antiochia. Man lese nur, was unser gewissenhafte Polybius von dem Triumphgepränge erzählt (XXXI, 3. T. IV. p. 495. Schw. aus Athenaeus,) welches einst Antiochus Epiphanes aus der Beute, die er vom Ptolemaeus Philometor gemacht hatte, zum Anfang seiner 30 Tage lang dauernden Panegyris beging, in welcher er mit dem von Paulus Aemilius in Macedonien begangenen Spielen A. V. c. 589. wetteiferte. Hier heißt es unter andern: „Es ist unmöglich, die Menge der in Procession aufgeführten Bildwerke herzuverlässen. Von allen Göttern und Dämonen, die irgendwo verehrt werden, und von den Heroen wurden vergoldete oder mit vergoldeten Gewändern geschmückte Abbildungen dabei aufgeführt. Und bei jedem waren alle Mythen, die dazu gehörten, nach den Ueberlieferungen in prachtvollen Darstellungen mit angebracht. Tag, Nacht, Erde, Himmel, Morgenröthe und Mittag erschienen auch in Bildwerken.“ Bei solcher Profusion ist wohl eine schöne Münze, die Winkelmann aus der Seleuciden-periode anführt, vom König Antigonus I. (Storia II, 261. *Monumenti inediti* n. 41. p. 47. f.) nur eine sehr unbedeutende Probe des damaligen Geschmacks. Wo übrigens eine Stadt ihrem königlichen Wohlthäter huldigen wollte, stellte sie ihn als Coloss auf. So die Sicyonier den Attalus als einen Coloss von 10 Ellen. Polyb. XVII, 16. T. IV. p. 37. Was Wunder, daß

nun auch die bis zur niedrigsten Slaverei herabgesunkene Athener, nachdem sie dem Demetrius Phalereus auf einmal 316 Statuen *geweiht* hatten (nicht besonders dazu gemacht, sondern nur aus ältern Statuen umgebildet, über die Statuen selbst die Citate bei *Fea* II, 259. A.), auch dem siegenden Demetrius Poliorcetes und seinen Vater goldene Colossalbilder (Diod. XX, 46. vergl. mit Plutarch) dekretirten. Ueber die Colosse überhaupt ist die Hauptstelle beim Plinius XXXIV, s. 18. Der letzte Versuch war der des Nero, der sich als Sonnencoloss von 110 (oder gar 120, S. Sueton. Ner. 31.) Fufs Höhe (also 5 Fufs höher als der Coloss von Rhodus) durch den Zenodot giessen liess. Vergl. Caylus *Memoires de l'Acad. d. Inscriptions* T. XXV. p. 362. Vespasian liess ihn der Sonne geweiht auf der heiligen Strasse wieder aufrichten, Hadrian durch 24 Elephanten versetzen, Commodus ihm seinen Kopf aufsetzen. S. die Stellen gesammelt beim Fabricius zu Dio Cassius LXVI, 15. p. 1088. 89. An Marmor, wie einige aus colossalen Bruchstücken in Marmor haben schliessen wollen, ist dabei nicht zu denken. Freilich scheinen die Worte des Plinius zu sagen, dass man das Giesen damals nicht mehr verstanden hätte. Allein die Sache bedarf noch einer kritischen Sichtung, die wir in einer Vorlesung des Hofrath *Hirts* in der Acad. der Wiss. zu Berlin zu finden hoffen dürfen. Die *parui surculi* des Plinius erhalten durch eine Stelle in Lucians Gallus c. 24. T. II. p. 739. ihr Licht. — Mit dem Colossalen hängt das *Ueberladene* genau zusammen, welches man gleichfalls als ein Merkmal der spätern grie-

chischen Kunst zu betrachten hat. Man hat die berühmte Gruppe des sogenannten *farnesischen Stiers* als einen Beweis dieser Ueberladung angeführt und dabei über das Ueberladene allerlei bemerkt (S. v. Ramdohr über *Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom* I, 29—35.). Plinius gedenkt dieser Gruppe, die von Apollonius und Tauriscus in Rhodus gearbeitet und sodann nach Rom gebracht worden sey, XXXVI, s. 4, 10. Der Stier, die zwei Brüder, der Jüngling, und der untere Theil der Dirce sind allein alt oder doch bemerkenswerth. Das übrige ist durch ungeschickte Restauration so verunstaltet, daß kein Urtheil sicher gefällt werden kann. Heyne hat durch seine Abhandlung darüber trefflich vorgearbeitet, *Antiqu. Aufs.* II, 182—224. Die zwei borghesischen Reliefs müssen selbst erst kritisch untersucht werden, ehe daraus weiter geschlossen werden kann. S. darüber Winkelmann *Storia* T. II. p. 142. f.

Ueppiger Geschmack der Weichlichkeit. Hier gehören vorzüglich die in diesem Zeitalter so sehr vervielfältigten Hermaphroditenfiguren und wollüstigen Symplegmen. Vieles, was von dem *Genius Seculi Alexandrini* in Absicht auf Dichter und Schriftsteller von Heyne, Schneider, Manso u. s. w. bemerkt worden ist, muß auch auf die bildende Künste übergetragen werden.

Merkwürdig ist es, daß Plinius um die CLV. Olympiade eine neue Kunstepoche feststellt. Griechenland befand sich gerade damals in einer sehr traurigen Lage. Der achaeische Bund schmachtete unter dem Drucke der Römer (S. die neueste und richtigste Darstellung dieser Geschichte in Manso's *Sparta Th.* III. *Abth.* I. S. 290. ff.),

sei der enge Begriff, daß die griechische Kunst der Forschung des Archaeologen *allein* werth sei, fern von uns!

Wer mit dem Umfang der Wissenschaft, deren Anfänge und erste Hauptklasse diese erste Abtheilung zu umfassen strebte, nicht ganz unbekannt ist, wird sich leicht selbst sagen können, was noch zurück ist. Ein zweiter Kreis von Vorlesungen wird nach einem vorläufigen Ueberblick der vorhandenen Kunstgalerien, oder nach einem Abriss der sogenannten *Museographie*, den Bestand und Inhalt dieser Museen nach gewissen Hauptklassen und Idealformen organisch geordnet durchgehen und also das erläutern, was man von jeher zum Hauptgegenstand der Archaeologie machte. Die Relief- und Büstenkunde müssen als unzertrennliche Bestandtheile der alten Sculptur hier den Beschluß machen. — Ein dritter Kreis möchte der Malerei gewidmet seyn. Hier würde auch von Mosaiken und im Anhang auch vom Costume die Rede seyn können — Der vierte und letzte Kreis würde die Glyptik oder die geschnittenen Steine umfassen

und zum Anhang eine eigene Betrachtung über Allegorie und Kunstsymbolik gestatten. Ob die Numismatik einen eigenen Kreis bilden, oder nur als Hilfswissenschaft für alle übrigen Theile, besonders aber für die Sculptur, der sie eigentlich zugehört, zu Rath gezogen werden müsse, ist nicht leicht zu entscheiden. In mehr als einer Rücksicht ist sie das fruchtbarste und sicherste aller archaeologischen Studien. Erst wenn diese Kreise in einzelnen Cursen durchlaufen und durch ähnlich gedruckte Andeutungen umgränzt werden könnten, wo denn auch der letzten Abtheilung ein Register beizufügen wäre, liesse sich zur Herausgabe der Vorlesungen selbst mit den nöthigsten Beilagen und Versinnlichungen durch möglichst treue Abbildungen ernstliche Vorkehrungen treffen. Der erste und zweite Wurf erreicht *hier* schwerlich das Ziel ganz. Der ältere Tag geht bei dem jüngern in die Lehre. —

Dresden, den 1. May 1806.

μεταρροσμιζειν. Wir haben unter den Reden des Sophisten Dio Chrysostomus noch eine Rede an die Rhodier (Orat. XXXI, p. 310 — 360. Morell.), die schönste unter allen, worin er den Rhodiern diese Unart streng verweist und aus welcher viel für die damaligen Kunstansichten zu lernen ist. Jene, unter den Kaisern auch in Rom sehr häufige Unsitte haben Casaubonus zum Sueton, Tiber. c. 58. Lipsius zu Tacit. Ann. I, 74. erläutert. Schon Plinius XXXV, s. 2. sagt: „Surdo statuarum discrimine capita permutantur.“

Im eigentlichen Griechenland wurde durch die macedonischen, ätolischen, achäischen und mithridatischen Kriege vieles ganz zerstört, noch mehreres nach Rom geführt und ausgeplündert. Im Kampf der Aetolier mit dem achäischen Bund verwüsteten die rauhen Aetolier nicht nur den Tempel zu Dodona, wo sie alle Statuen zertrümmerten und den Tempel der Erde gleich machten, sondern sie richteten auch zu Olympia großen Schaden an. Polyb. IV, 65. V, 9. Berüchtigter ist die Zerstörung Corinths durch den Mummius, Olymp. CLVIII, 3. a. Chr. 146. auch durch die Einschmelzung und Wegschleppung der herrlichsten Kunstwerke. S. Pausan. VII, 15. Strabo VIII, p. 584. Im mithridatischen Kriege wurde Athen der Waffenplatz des Aristion und durch Syllas fast einjährige Belagerung in und außer der Stadt das herrlichste zerstört. Sylla hatte sich die Tempel-schätze zu Delphi, Epidauros und Olympia ausliefern lassen und belagerte Olymp. CLXXIII, 2. a. Chr. 87. Athen. S. Plutarch. in Sylla und Appian Bell. Mithrid. c. 28 — 39. T. I. p. 680. ff.

Schweigh. Ueber die letzten Schicksale Athens
s. *Chandler's Reise nach Griechenland* S. 43.

Seit den macedonischen und syrischen Kriegen fingen auch die Kunstplünderungen der Römer an, worüber nach dem, was Spence in seine *Polymetis, Dialogue* V. schon gesammelt hatte, auf Veranlassung der französischen Kunstrequisitionen nach dem Frieden bei Tolentino mehrere Abhandlungen geschrieben worden sind. S. Völkel über die *Wegführung der Kunstwerke aus den eröberten Ländern nach Rom*, Leipzig 1793. 104 S. und *Geschichte der Abführung und Wegnahme vorzüglicher Kunstwerke* von Sickler, Gotha 1802. (letzteres Buch ganz unkritisch und ohne Quellenangabe.)

B.) Kunst unter den Römern. Die Römer hatten früher nur opera Graecanica und Tuscanica. Eines floß ins andere. Die Nachrichten davon hat Heyne in seiner Abhandlung: *artium tempora in Italia antiqua* in den *Opusc. Acad.* Vol. V. p. 415. ff. in chronologischer Ordnung fleißig und sehr brauchbar zusammengestellt. Erst in den letzten 150 Jahren vor unserer Zeitrechnung hieß es, wie dort Horaz sagt: „Graecia capta ferum victorem cepit.“ II. Ep. 1, 156. Vorher dachten die Römer, wie Virgil sagte, Aën. VI, 848. „Excudent alii spirantia mollius aera, u. s. w.“ Selbst der feingebildete Strabo sagt, indem er von den berüchtigten Kunstbarbarismus des Mummius, des Zerstörers von Corinth, spricht. Mummius sei zu groß für die Kunstliebhaberei gewesen, und erzählt dabei eine Anekdote, wo Lucullus des Mummius Gemälde borgte und sie im Tempel der Felicitas aufstellte, ohne sie zu-

Macedonien war seit Olymp. CLIII. eine römische Provinz geworden. Allein grade in diese Zeit fällt die Blüthe des kunst- und wissenschaftliebenden Königs Eumenes II., des Stifters der Bibliothek von Pergamus, der, da er in viele griechische Städte Weihgeschenke schickte (Strabo XIII. p. 926. πλείστας πόλεις Ελληνίδας εὐεργετήσε, sagt Polybius XXXII, 23. T. IV. p. 589.), gewifs auch eine Menge Künstler in seiner Residenz versammelte. Nach Pergamus gehören auch die 19 Sinngedichte auf die Reliefs, welche an den Säulen des Tempels in Cyzicus befestigt waren, (συλοπινακία) den Attalus und Eumenes ihrer Mutter Appollonis dort hatte errichten lassen. Die 19 Reliefs, auf welche diese Sinngedichte gemacht sind, geben uns zugleich einen Begriff, wie man damals aus Mythen einer Bezeihung einen Kunstkreis bildete, da sie alle auf Verhältnisse der Kinder und Eltern gegeneinander einige Anspielung haben. S. Jacobs *Exercitationes Criticae* T. II. p. 139—204. wo die Sinngedichte abgedruckt und erklärt sind.

Kurz nach jener von Plinius bemerkten Zeit, um die 155 Olympiade, fällt eine andere merkwürdige Periode für die griechische Kunst (Olymp. CLX, 4. a. Ch. 130.) Dies geht aus einer Nachricht beim Athenaeus IV, 25. s. 83. T. II. p. 194. *Schweigh.* hervor, wo erzählt wird, daß durch die Tyrannei des 7. Ptolemaeus, Euergetes II. genannt, sich eine Menge Gelehrten, Schriftsteller, Künstler in die Inseln und Städte zerstreueten, welche dadurch eine Wiederbelebung in Wissenschaften und Künsten erhielten. (ἐποίησε

πληρεις τας τε νησους καὶ τας πολεις - ζωγράφων καὶ ἄλλων πολλων τεχνιτων.) Unter den Inseln stand damals

Rhodus allen ander zuvor. Die Rhodier waren treffliche Seeleute, Strabo XIV. p. 964. f. und wußten jeden Vorthail in den Kriegen zwischen den Seleuciden und Lagiden (letztern gehörten sie zu) zu benutzen; selbst ihr Erdbeben wurde eine Fundgrube für sie. In den macedonischen und syrischen Kriegen waren sie mit Attalus und Eumenes immer bei der Parthei der Römer, und erhielten daher vom Scipio Asiaticus außerordentliche Vergünstigungen, *Liv.* XXXVII, 55. ff. Später wurden sie noch mehr von den Römern begünstigt. S. *Becks Weltgeschichte* II, 303. Die Gunst des Tiberius und Nero verkündigen ihre Münzen. Eckhel *Doctrin.* N. V. II, 604. f. In Alexanders Zeitalter blühte hier die Mahlerschule des Protegenes, dessen Hauptstück der Jalysus ein Schutzengel der Stadt bei der Belagerung durch den Demetrius wurde. *Plin.* VII, 38. und die Collectaneen bei *Junius Cat.* Art. p. 184. und *Meursius* Rhod. I, 14. p. 34. ff. Der Toro Farnese werde dort gefertigt. Ganz Rhodus war gleichsam eine Statuen- und Bildergalerie. Man darf nur die Rhodiaca oratio des Sophisten Aristides lesen, um sich hiervon zu überzeugen. Aber hier wurde auch zuerst die lächerliche und für die Kunst höchstverderbliche Sitte allgemein, nicht nur die Bildsäulen durch veränderte Unterschriften immer andern Göttern oder Patronen zu weihen, sondern sie auch zu köpfen und den alten Bildwerken neue Köpfe derer, die man ehren wollte, aufzusetzen. Das erstere nannten die Griechen μεταγραφειν, das zweite

Briefen an Gleim, W. Heinse und I. Müller Th. II, S. 413 — 427. nicht übersehen zu werden.

Höchst schlüpfrig und unsicher ist übrigens das Urtheil über das Alter und den Stil der Kunstwerke. Man hat neuerlich ein großes Gewicht auf die Kritik des Marmors gelegt. Der Parische und Pentelische erhielt durch Scopas und Praxiteles seinen höchsten Adel. Aber was verhinderte römische Künstler, sich Blöcke desselben auch nach Rom kommen zu lassen? Der Apollo von Belvedere ist von griechischem Marmor und kann also in Griechenland gearbeitet seyn. Aber die Niobe, nebst einen großen Theil ihrer Söhne ist aus *Marmor Lunense* d. h. carrarischen Marmor gearbeitet; diese Exemplare sind also sicher später und in Italien gefertigt. Das sicherste bleibt der innere Tact, der aus dem Charakter der verschiedenen Zeitalter nach ihrem anerkannten Stil hervorgeht, wie ihn der große Kunstrichter, Dionysius von Halicarnass, *Judicium de Dinarcho* s. VII. T. V. p. 644. *Reisk.* angiebt und bemerkt, daß darnach die Kunstkenner auch die ächten Werke eines Apelles, Polycletus und Phidias unterscheiden. „In den Originalen wohnt eine ihnen angeborne Grazie und Schönheit (ἐπιπρέπει αὐτοφύης χάρις καὶ ὥρα), den Copieen bleibt, auch wenn sie mit der möglichsten Genauigkeit gearbeitet sind, immer etwas verkünsteltes, unnatürliches (ἐπιτετηδευμένον καὶ οὐκ ἐν φύσει ὑπαρχόν). Selbst unter den alten Römern war trotz aller Kennerschaft, wie sie etwa Statius an seinem Julius Vindex belobt Sylv. IV, 6. 22. ff. doch über die herrlichsten Werke griechischer Sculptur vie-

les unentschieden. Plinius XXXVI, 4. 8. führt ein ganzes Register von Werken erster Vortrefflichkeit an, über deren wahren Urheber man damals in Rom sich nicht vereinigen konnte. Dieß muß uns wenigstens ein bescheidenes Mißtrauen einflößen. Doch haben geübte Künstler- und Kenneraugen von jeher hier vieles entschieden. So giebt *H. Meyer* in den *Horen* 1795. II. Stück. S. 48. 49. die Statuen sehr bestimmt an, die ihn den Uebergang zu der Ueppigkeit, Weichheit und Zartheit der letzten Kunstepoche zu machen scheinen. Manche neuere Beobachtungen machen noch mißtrauischer. So sagt *Visconti* im *Pio-Clementino* T. VI. p. 20. „Einige Kunstwerke, die ganz ungezweifelt ins Zeitalter Adrians gehören, sind so vollkommen im Geiste des vollendeten griechischen Stils, daß sie alle Systeme des Archaeologen völlig zerstören. So ist der Antinous, der sich im Pallast Farnese befand, von einer Volkommenheit, die ihn ins schönste Zeitalter der griechischen Kunst versetzen müßte, wenn wir nicht gewiß wüßten, daß er nur unter Adrian gearbeitet seyn könne. So die herrliche Hermeracle, die im Mus. Pio-Clem. T. VI. tav. 12. abgebildet ist. Sie ist aus griechischem Marmor (Greco-duro) gearbeitet, allein aus demselben Marmor war auch eine unbezweifelte Büste des Antinous gefertigt, die gleich darneben ausgearbeitet wurde.“ Höchst unzuverlässig sind hierbei die Inschriften, (wie sie schon *Stosch* in der Vorrede zu seinen Gemmen mit Inschriften zu sammeln angefangen hat). S. *Visconti* zum *Pio-Clement.* T. II. p. 84. wiewohl aus einer solchen, aber ächten, Inschrift *Visconti* sogar sich bewo-

rückzugeben, wobei Mummius wegen der Vernichtung solches Kunst-tandes großes Lob einärndtete, VIII. p. 584. 585. Man muß sich überhaupt damals Rom in die altgläubige, strenge Parthei, an deren Spitze Cato (S. Plin. XXXIV, 6. s. 14.), Marius und andere Männer des Volks standen, und in die elegantere neue getheilt denken. Die Kunstliebhaberei wuchs seit den Zeiten des Sylla bis zur Raserei und entflammte die Raubsucht mehr als eines Verres. S. Meierotto *Sitten der Römer*, Th. II. S. 32—51. Meiners *Verfall der Sitten der Römer*, S. 148. 169. ff. Vergl. Beck's *Weltgeschichte* II, 299. Cicero selbst, der selbst auch alle attische Eleganz seines Freundes und Kunsteinkäufers Atticus in seinen Villen und Geräthschaften besaß (S. *Middleton's Life of Cicero* T. III. p. 305.) will doch, wie aus der ganzen 4. verrinischen Rede hervorgeht, öffentlich für keinen *Kenner* gehalten seyn. Vergl. *Paradox.* V, 2. Ausübende Künstler unter den Römern gab es fast gar nicht. Ein Fabius erhielt den Zunamen dadurch, weil er mahlte. Aber es gab große Kunstwerkstätte griechischer Künstler in Rom, und viele unserer schönsten Statuen im edelsten griechischen Stil sind doch wohl nur in Rom unter den ersten Kaisern großen Urbildern nachgebildet worden. Uebrigens gilt hier in vielfacher Beziehung, was Plinius auf Veranlassung der Portraitfiguren sagt, XXXV, s. 2. „*Artes desidia perdidit et quoniam imagines animorum non sunt, negliguntur etiam corporum.*“

Die sogenannte *Serie de' Cesari* von Julius Caesar bis Gallien sowohl in Büsten als Medailons ist zur Uebung der Augen für die stufen-

weise Abnahme der Sculptur von großem Nutzen und den Archaeologen so lehrreich, als dem Paläographen eine Reihe von Schriftzügen aus verschiedenen Jahrhunderten. Eine eigene Schule machen die Reliefs auf den Triumphbögen, Ehrensäulen und Sarkophagen bis in die christlichen Zeiten herab. S. Lanzi *Notizie* p. XL — XLIV.

Adrians Zeitalter giebt die letzte Spätblüthe der Kunst. Einige haben sie den eigentlichen römischen Stil nennen wollen. Unter ihm lebte der großherzige Kunstfreund, Herodes Atticus. Höchste Zierlichkeit, Glätte, Vollendung ist der Charakter. S. Mengs *Opere* T. II. p. 24. Auch die Gesichtszüge haben etwas charakteristisches, das Winkelmann sehr gut schildert, *Storia* T. III. p. 327. Das Blühende dieser Werke findet seine Bewunderer, so wie manche die Prunkrede und Briefe des Plinius dem Cicero, andere den Vellejus dem Livius vorziehn. Dieser Geschmack erhielt sich unter den Antoninen nur mit leiserer Ausartung, sank aber ganz unter Severus und seinen Nachfolgern. Drei Hauptpunkte heben sich unter Adrian empor, a) sein Mausoleum, die jetzige Engelsburg. S. Weinlig's *Briefe über Rom*, Br. V. b) seine Villa Tiburtina, 10 ital. Meilen im Umfang, die unerschöpflichste Fundgrube von Kunstwerken für die neuern Zeiten und der herrlichste Natur- und Kunstgarten, den je die Welt sah. c) die Apotheose und Idealisirung seines bithynischen Lieblings Antinous. Ueber die beiden letztern Punkte verdient ein Brief von W. Heinse an Gleim in

gen gefunden hat, die Bildung der berühmten Gruppe des Laocoons, die schon Lessing in seinem *Laocoon* p. 274. ff. für ein Werk zu halten geneigt war, das unter den ersten Kaisern von Agesander, Polydor und Athenodor gearbeitet worden, nun auch erst in diese spätere römische Epoche zu setzen. S. *Viscontis* Gutachten im *Musée Napoleon* T. II. p. 135. 136.

77

Böttiger, Carl August,

Andeutungen zu vier und zwanzig Vorträgen über die Archaeologie im Winter 1
806

Bd.: 1

Dresden 1806

Bamberg, Staatsbibliothek -- JH.Arch.o.4
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11707964-8